MESTER



VOLUME XVIII SPRING 1989 NUMBER 1

MESTER



VOLUME XVIII SPRING 1989 NUMBER 1

We would like to thank our new editors, Juan Velasco (former Editorial Assistant) and Rebeca Acevedo for helping us finish this issue.

We wish to thank Dean Herbert Morris, the Graduate Students Association and the Department of Spanish and Portuguese, UCLA, for making this issue possible. We would also like to belatedly acknowledge the support given to us by the Center for Medieval and Renaissance Studies for our last issue.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are published in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$17.00 for institutions, US$10.00 for individuals and US$6.00 for students. Add US$2.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

ISSN 0160-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XVIII SPRING 1989 Number 1

CONTENTS

Mester, Vol. xviii, No. 1 (Spring, 1989)

La Cañizares en el *Coloquio de los perros*: ¿bruja o hechicera?

Un episodio tan breve como el pasaje de la bruja Cañizares y el perro Berganza en una de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes —el *Coloquio de los perros*— ha suscitado no poca literatura entre los críticos. De especial interés para el enfoque de este trabajo es el estudio de Marja Lubwika Jorocka[1] y los comentarios sobre el fragmento de la Cañizares de Louis Combet[2] que ve en la brujería un modo de escape a la frustación sexual y social. El propósito de este trabajo es alumbrar las diferencias de significado de dos conceptos, ''bruja'' y ''hechicera'' según los indicios que tenemos en el discurso de la Cañizares y Berganza.

En principio la Cañizares es vista por el pueblo como hechicera, según cuenta Berganza: ''Como había oído llamarla hechicera, esperaba de su vista y habla grandes cosas'' (291).[3] Sin embargo, la primera intervención de la Cañizares en el relato surge para defenderse de lo de hechicera, con ocasión de las palabras con que el último dueño de Berganza insta al perro a hacer sus gracias: ''con gentil agilidad y destreza deshaced los saltos que habéis hecho; pero ha de ser a devoción de la famosa *hechicera* que dicen qu hubo en este lugar'' (290). La Cañizares, aunque no era la aludida, se ofende ante esa palabra, y aparece abruptamente en la escena (las cursivas son mías): ''Bellaco, charlatán, embaidor e hijo de puta, aquí no hay *hechicera* alguna! Si lo decís por la Camacha, ya ella pagó por su pecado (. . .) Si lo decís por mí, chocarrero, *ni yo soy ni he sido hechicera en mi vida*'' (290). Más tarde, a solas con el perro Berganza, la Cañizares insiste en querer desprenderse del estigma de hechicera, pero no del de bruja: ''Que has de saber, hijo, que como yo he visto y veo que la vida, que corre sobre las ligeras alas del tiempo, se acaba, he querido dejar todos los vicios de la *hechicería* en que estaba engolfada muchos años había, *y solo me he quedado con la curiosidad de ser bruja*, que es un vicio dificultísimo de dejar (293).

El dejar de ser hechicera de la Cañizares —puesto que en secreto reconoce haberlo sido alguna vez— coincide con el hecho de ser vieja, que es a lo que alude con toda esa retórica sobre el *tempus fugit*. Pero podemos preguntarnos si esa distinción tiene que ver que con algo más que con la edad. Lubwika Jorocka, apoyándose en el *Diccionario de Autoridades* hacer radicar la diferencia entre bruja y hechicera en que la bruja tiene pacto con el demonio mientras que la hechicera no. Sin embargo, si la diferencia consistiera sólo en eso, sería totalmente ilógico el apuro de la Cañizares por defenderse del sambenito de hechicera ante el pueblo, antes bien disminuiría el peligro ante la Inquisición al verse libre de trato con el diablo. Efectivamente, no es esa la distinción que nos da la clave en el texto presente, aparte de que no está claro que "hechicera" excluyera trato con el diablo: una consulta al *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, que tiene la ventaja de no salirse del ambiente ideológico del s.XVII, nos dice que "[hechizar] se hace con pacto del demonio expreso o tácito," y lo mismo nos dicen los tratados de la época que consideran los temas esotéricos.

A mi juicio hay otra diferencia importante entre bruja y hechicera que explica por qué la Cañizares se amedranta más ante el segundo apelativo, y esa razón es que la hechicería se relacionaba en la mente popular con el tema morisco, con las implicaciones sociopolíticas que eso significa en los años de la expulsión de los moriscos que coinciden con la gestación y publicación de las *Novelas ejemplares*. Es probable que la asociación semántica entre la hechicería y lo morisco se fraguara por sicosis colectiva a raíz del decreto de expulsión de los moriscos (1609-1610). Lo cierto es que los diccionarios no aluden a esa asociación de términos. Sin embargo, sí hay una serie de testimonios que avalan la interpretación que se propone aquí. Así Menéndez y Pelayo señalaba que "la condición de hechiceros solía atribuirse a los moriscos" y Louis Combet nos recuerda que "dans les écrits cervantins, sorcière y est souvent une musulmane ou une morisque" (390).

Por otra parte, no es difícil imaginar que el concepto de hechicera se cargara de orientalidad en la mitología popular y se les atribuyera a los miembros de otra religión un poder maléfico, con mujeres que seducían a los hombres incitando su lujuria. En el episodio de la Cañizares hay una asociación entre el concepto de maga y el de hechicera que connotan ambas una orientalidad tan obvia que Covarrubias relaciona "maga" con Zoroastro y los magos de oriente. Cervantes atribuye a las magas los mismos poderes que a la hechicera Camacha, acusada de haber convertido a un hombre en asno:

> lo que se dice de aquellas antiguas *magas*, que convertían a los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían a los hombres (. . .) sirviéndose de ellos en todo (. . .) que parecían bestias (292).

Eso que se dice de las magas antiguas se dice de la Camacha como si las hechiceras de ahora fueran las herederas de las "antiguas magas." Siendo eso así, la asociación de lo morisco con las hechiceras sería obvia, y tendríamos que leer en el pasaje de la Cañizares que si se defiende de ser llamada "hechicera" lo hace por contagio de la obsesión popular por el tema de la pureza de sangre, que llegaría —y eso es un rasgo de ironía en Cervantes— a preocupar hasta en el mundo más marginado que representa la Cañizares.

Por otra parte, si hechicera se opone semánticamente a bruja en virtud de unas diferencias sociales, de otro lado también se ha visto que la Cañizares había sugerido una relación entre su vejez y el hecho de ser bruja. A través de la edad, la diferencia entre ese par de conceptos, conlleva unas diferencias de comportamiento sexual. La hechicera, más joven que la bruja, mantiene su potencia sexual con la que seduce a los hombres, en tanto que la bruja, ya vieja —la Cañizares tiene setenta y seis años (300)— tiene que conformarse con su imaginación erótica, estimulada por el uso de drogas.

La Cañizares desmitifica el fenómeno de la licantropía revelando su sentido alegórico de contenido erótico; para ella el hecho de que la hechicera Camacha haya convertido en burro a un sacristán, no es más que un ejemplo del poder seductor de la hechicera sobre ciertos hombres, "sirviéndose de ellos en todo cuanto querían, que parecían bestias" (292). Tanto la Camacha como la Montiela comparten el atributo de ser hechiceras, según refiere la Cañizares, frente a ella misma que debe conformarse con ser bruja y resignarse a los consuelos de su imaginación erótica despertada con sus unturas: "verasme untar, que todos los duelos con pan son buenos (. . .) quiero decir que aunque los gustos que nos da el demonio son aparentes y falsos, todavía nos parecen gustos," y "el deleite mucho mayor es imaginado que gozado" (300). La hechicera se sacia con sus amantes y probablemente esa es la razón por la que su pacto con el diablo era "tácito" según lo definía Covarrubias, en tanto que la bruja, que por su edad ya no puede hechizar a ningún hombre, se sacia con el efecto de sus drogas, que se atribuyen al demonio, y puesto que entre el placer y ella no media otro intermediario, el pacto con el diablo sería "expreso." Las tres nigromantes tienen una naturaleza lasciva proverbial. De acuerdo a su especialidad erótica está su especialidad profesional; así la Camacha es la mejor en hechizar a los hombres haciendo de ellos bestias en sentido alegórico; la Montiela, que es ambas cosas, bruja y hechicera, tiene mañas de una y de otra: de un lado hace artículos diabólicos, y de otro se sirve de su ganapán como buena hechicera. La Cañizares, que se presenta sólo como bruja, es la mejor en preparar unturas a falta de poderse servir de amantes: "en esto de confeccionar las unturas, a ninguna de las dos diera ventaja, ni las daré a cuantas hoy siguen y guardan nuestras reglas" (294).

El placer de la bruja acaba convirtiéndose en un problema de drogodependencia al que alude la Cañizares cuando dice que tiene un "vicio dificultosísimo de dejar" (293) y que "la costumbre del vicio se vuelve naturaleza" (299). Como problema de drogodependencia, como señalara Americo Castro, nos presenta Cervantes el caso de la Cañizares y con ironía desmitifica la mitología que rodeaba a estas drogas: "es compuesto de jugos de yerbas en todo extremo fríos, y no es, como dice el vulgo, hecho con la sangre de los niños que ahogamos" (298) y desmitifica, asimismo, los efectos que causaban estas drogas ya que hace que el público del relato vea a la Cañizares en éxtasis mientras le duran los efectos de la droga sin que la vean volar o hacer las cosas que se les atribuían. La Cañizares explica lo que ocurre: "[las unturas] nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas (. . .) y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente" (299). Todo lo demás de que se les acusa, licantropía, vuelos, infanticidios, etc., es falso y lo que Cervantes nos presenta es una vieja aislada socialmente que no tiene más consuelo que el escape que le proporcionan sus unturas, que con su poder alucinógeno, le hacen sentir un mundo de placer que necesariamente ha de acabar en fantasías masoquistas pues ocupa el papel más denigrado de la sociedad y su sensibilidad erótica ha de expresar la separación (dia-bolos) a que la sociedad la relega. El deleite sexual era condenado por la Iglesia y la propia bruja habría de sentir que los efectos producidos por las drogas eran producidos por el demonio, puesto que la concepción del mundo que dominaba no permitía más opciones que Dios o el Diablo y del primero ya estaban separadas de antemano por la opinión social. Sin embargo, Cervantes dota el discurso de la Cañizares con expresiones de sensatez en lo religioso, como si, por encima de lo que el vulgo cree, ella tuviera también su propia concepción de Dios, interna y basada en la idea de la Gracia: "sé que Dios es bueno y misericordioso y que El sabe lo que ha de ser de mí, y basta" (300).

La Cañizares se muestra teóloga y bastante conforme con la doctrina católica: teoriza sobre el poder de Dios y sobre el origen de los males del mundo ortodoxamente, y en la descripción de sus éxtasis aparecen clichés del lenguaje místico-religioso como los que se señalan a continuación en cursivas:

> (. . .) nace un *olvido de sí misma, y ni si acuerda de los temores con que Dios la amenaza ni de la gloria con que la convida*, y en efecto (. . .) es fuerza *que amortigüe los sentidos, y los embelese y absorte*, (. . .) y así, dejándose *estar el alma sumida en la profunda sima de su miseria*, no quiere *alzar la mano a la de Dios, que se la está dando por sola su misericordia, para que se levante* (299).

La Cañizares expresa sus vivencias internas con sinceridad, concibe a Dios en el lugar omnipotente que la sociedad de su época le otorga, pero

por marginación social, asume que sus vivencias no pertenecen a la esfera de lo divino sino de lo diabólico y se resigna a consolarse con su drogodependencia y los placeres que esta adicción le producen, que siempre han de plasmarse en imágenes de desenfreno sexual masoquista[4] puesto que el deseo sexual traduce una necesidad de integración, de fusión gregaria que a la bruja solo le está permitido llenar con imágenes diabólicas que el subconciente colectivo suministra para ella. Siempre hay estrecha relación entre el orden social y la personalidad que encarnan los individuos según el orden que ocupan en una sociedad. En la sociedad reformista que acaba de expulsar a los moriscos, la Cañizares apenas puede sobrevivir porque, asociada al diablo o a los moriscos, ha de escurrirse con mucha maña entre el mundo de las apariencias y no dar lugar a que los remolinos populares den con ella en el fuego. La dimensión sincera de la Cañizares, que se desarrolla en su conversación con Berganza, le da oportunidad de mostrarse plenamente sensata y decirnos que lo que la aparta de Dios es su gusto por el "deleite" o su drogodependencia: "Yo tengo una de esas almas que te he pintado: todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y seré mala" (299). De las tres hechiceras del *Coloquio* solo una queda, defendiéndose a uña y diente de ser llamada "hechicera" (que podía querer decir morisca también), con sus consuelos de bruja, que son sus drogas, siempre en la obligación de defenderse de burlas o ataques, completamente sola y vieja, como verdadero fruto de la marginación social. La condena social explica por qué la Cañizares considera vergonzosos sus deleites después de recuperarse de ellos: "gozamos de los deleites que te dejo de decir, por ser tales que la memoria se escandaliza de acordarse de ellos, y así la lengua huye de contarlos" (299).

La actitud compasiva de Cervantes hacia la vida y su privilegiada lucidez, le hacen llevar al lector con ironía a través de las más variopintas situaciones, como este pasaje de las brujas, desenmarañando mitos con una actitud explicativa sobre un tema como los poderes de las brujas harto polémico en su época. Sin embargo, como Carroll Johnson ha aclarado tomando en cuenta otros muchos pasajes cervantinos, Cervantes mantiene siempre una ambigüedad o una falta de soluciones directamente expresadas ante cuestiones del tipo la transustanciación, trasportación y demás prodigios atribuidos a la brujería probablemente porque no le convenía pronunciarse abiertamente sobre un tema sobre el que la misma Inquisición se debatía: "Cervantes also theorizes on the possibility of transportation and transubstantiation, and wraps the whole matter in a cloak of his characteristic ambiguity. [. . .] In other words, there is no real solution, and the Inquisition supports this theory from its position of unassailable authority" (212–213). La misma Cañizares alude a esa falta de acuerdo en los procesos inquisitoriales para decidirse sobre la veracidad

de los prodigios nigrománticos: "Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía [. . .] Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima [. . .] Algunas experiencias de esto han hecho los señores inquisidores con algunas de nosotras que han tenido presas, y pienso que han hallado ser verdad lo que dice" (296).

En la relación que guardan estos temas tratados por Cervantes dentro de la ficción literaria con problemas de la realidad contemporánea cuadra perfectamente el apunte de Amezúa y Mayo sobre la existencia de una verdadera Camacha de Montilla, a la que Cervantes habría conocido en uno de sus viajes (443). Por otro lado, lo que la Cañizares afirma en el plano de la ficción literaria tiene una correspondencia estrecha con lo que ocurría en la realidad social de la España contrarreformista. Ya antes de nacer Cervantes, en 1527, había ocurrido en Navarra un suceso que recuerda muy de cerca el episodio de la Cañizares cuando es arrastrada por el perro Berganza después de untarse. En Navarra un juez, nos dice Menéndez y Pelayo, "ofreció a una bruja si a su presencia y a la de todo el pueblo se untaba y ascendía por los aires; lo cual hizo con maravillosa presteza" (308).

Ese mismo experimento, es el que realiza Berganza con la Cañizares en la ficción, pero para probar lo contrario, esto es, que nada de sobrenatural ocurre, que todo sucede en la imaginación de una mujer marginada y drogodependiente que ha de sobrevivir con varios sambenitos a cual más peligroso; sambenitos o estigmas que le son adjudicados por el resto de la sociedad que en su evolución, y según las circunstancias, considera más peligrosos unos estigmas que otros; el pasaje que hemos estudiado nos muestra como el estigma de "hechicera" se va haciendo más temible que el de "bruja" porque aquel término se va cargando no solo de marginación religiosa sino de connotaciones a una raza perseguida en ese momento de la historia de España.

Luis Miguel Vicente García
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Marja Lubwika Jorocka, *El Coloquio de los perros a una nueava luz*. México: Universidad Autónoma de México, 1979. (Interesan para el episodio de la Cañizares las páginas 98–115 y 39–44).

2. Louis Combet, *Cervantes ou les incertitudes du désir*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1980 (387–92).

3. Cito según la edición de Avalle-Arce de las *Novelas ejemplares*. Madrid: Castalia, 1982, vol. 3° (23–30).

4. El masoquismo en los personajes cervantinos ha sido bien estudiado por Combet (167–174, 287–288, 508–527).

OBRAS CITADAS

Amezúa y Mayo. *Cervantes creador de la novela corta española.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1956.

Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes.* Barcelona-Madrid: Noguer, 1980.

Combet, Louis. *Cervantes ou les incertitudes du désir.* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1980.

Covarrubias, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Edición de Martín de Riquer, Barcelona: S. H. Horta, 1943.

Johnson, Carroll. *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction.* Berkeley: University of California Press, 1973.

Lubwika Jorocka, Marja. *El Coloquio de los perros a una nueva luz.* México: Universidad Autónoma de México, 1979.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, vol. II.

Mester, Vol. xviii, No. 1 (Spring, 1989)

Tragedia y triunfo: la muerte en la poesía de combate hernandiana

MORIRÉ como el pájaro: cantando,
penetrando de pluma y entereza,
sobre la duradera claridad de las cosas.
Cantando ha de cogerme el hoyo blando,
tendida el alma, vuelta la cabeza,
hacia las hermosuras más hermosas.
("PASIONARIA")

En el mundo poético de Miguel Hernández, el tema de la muerte constituye una preocupación principal, que experimenta cierta evolución a lo largo de su desarrollo poético. En cada fase evolutiva, que coincide con cada obra literaria, a pesar de que siempre puede notarse alguna consistencia temática, la visión que Hernández tiene de la muerte está inspirada por sus coordenadas vitales. El propósito de este estudio es presentar, a través de la poesía de combate—*Viento del pueblo* (1937), *El hombre acecha* (1938-39), *Poemas sueltos* (1937-38)—, la muerte en la visión hernandiana que sirve para ver al trasluz el grito poético de la tragedia mezclada con un mensaje de triunfo. Para comprender mejor esta visión es preciso establecer algún trasfondo aclaratorio de las motivaciones que subyacen a la poesía de combate.

Muchísimo se ha dicho y escrito sobre la vida de Miguel Hernández. Al hablar de su experiencia vital, por lo tanto, lo que resulta significativo es que Hernández conoció bien el sufrimiento: la excesiva severidad de su padre, la falta de medios económicos adecuados, el hambre, las muertes prematuras de tres hermanas y de su amigo más íntimo, Ramón Sijé, la soledad amorosa (a causa de haber vivido muy lejos de su mujer).... Pero más importante aún era su preocupación por el bienestar, más bien el malestar, general de su pueblo. Nacido en un ambiente muy pobre, sus aspiraciones vivenciales chocan con la realidad social miserable. Nuestro poeta entra en solidaridad con el vivir doloroso del pueblo español. Ve en

el vivir un sufrimiento tal que casi equivale a la muerte misma. Sin embargo, el poeta-pastor no se deja vencer, sino que se decide a superar las dificultades vitales para llegar al triunfo, al reconocimiento eficaz de los que juzga como maestros, de los que tienen la capacidad de ejercer, si bien por el poder de la palabra, una influencia potente en el curso del vivir español. Ante *Viento del pueblo*, no sólo consigue Hernández su deseo de reconocimiento sino que le resulta conveniente hacer patente el valor del pueblo. Los poemas de esta fase constituyen un canto a la vida frente a la muerte. Representan para el pueblo un arma inspiradora frente al arma sofisticada del enemigo.

En "CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO," Hernández no vacila en hacer ver que su preocupación por el futuro de los demás trasciende cualquier sentimiento personal suyo. En efecto, la paz futura que propone sobrepasa sus deseos de estar con su mujer y el peligro del campo de batalla:

> Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:
> aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,
> y defiendo tu vientre de pobre que me espera,
> y defiendo tu hijo.

Así, pues, el poeta de la poesía de combate es poeta en cuyo corazón tanto los factores internos como los externos llegan a crear una actitud de rebeldía contra el destino—preparado por los políticos, según Hernández—y contra la maldad del hombre—*El hombre acecha*—. Sin embargo, esta ansia de conseguir la libertad sociopolítica no supone que la empresa guerrera sea concebida por el poeta como algo fácil. En los poemas Hernández muestra estar consciente de que en el campo de batalla, la vida se pone en competencia con el presagio de la muerte y de que el triunfo no se consigue sin el preámbulo de la tragedia.

"ELEGÍA PRIMERA," primer poema de este ciclo de poesía, es un canto de luto a Federico García Lorca. En él, Hernández describe la muerte del poeta difunto como una víctima política y desde luego como una tragedia. Para afirmar esta tragedia, Hernández recurre a una doble noción tradicional: la de la muerte como un ente que atraviesa el mundo con pasos trágicos y la de la equivalencia entre vida y muerte. En la primera estrofa de esta elegía, no sólo se personifica la muerte, sino que se ve como un enemigo oprimente que usa su poder para quitarle al desamparado lo poco que espera conseguir:

> ATRAVIESA la muerte con herrumbrosas lanzas,
> y en traje de cañón, las parameras
> donde cultiva el hombre raíces y esperanzas,
> y llueve sal, y esparce calaveras.

La muerte en traje de cañón—probablemente la guardia civil—es enemigo del campesino. Este hombre, que trata inútilmente de sobrevivir está destinado a recoger calaveras, a morir. Lo que más llama la atención es que Miguel Hernández haga uso de una idea tradicional para luego darle sus propias connotaciones sociopolíticas, es decir, humaniza a la muerte como un enemigo social, o viceversa, ve en el enemigo humano el paso de la muerte, que fusila al desamparado. Es la última estrofa del poema en donde se expresa la otra concepción tradicional: vida = muerte:

Rodea mi garganta tu agonía
como un hierro de horca
y pruebo una bebida funeraria.
Tú sabes, Federico García Lorca,
que soy de los que gozan una muerte diaria.

"EL NIÑO YUNTERO" es una presentación gráfica en la cual Hernández expresa el sentido fatalista de la existencia. La tragedia del vivir se presenta mediante la imagen del niño, niño yuntero, niño embrutecido por el peso oprimente del vivir:

CARNE de yugo, ha nacido
más humillado que bello,
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello.

El destino dolorido de este niño poético es paralelo al del buey. Así, el acto de nacimiento se presenta como un punto iniciativo para la muerte:

Empieza a vivir, y empieza
a morir de punta a punta
levantando la corteza
de su madre con la yunta. (Ibid.)

Mientras que en Bécquer o en Jorge Manrique la muerte se relaciona con el monótono paso del tiempo, en Hernández la tendencia toma la forma de la intranquilidad incesante, de la lucha vivencial por sobrevivir. Hernández centra su preocupación no en lo absurdo existencial, sino, al contrario, en la excesiva diligencia inútil, en el suplicio:

Trabaja, y mientras trabaja
masculinamente serio,
se unge de lluvia y se alhaja
de carne de cementerio....

Cada nuevo día es
más raíz, menos criatura,

que escucha bajo sus pies
la voz de la sepultura. (Ibid.)

Lo que en términos hernandianos nos empuja hacia la muerte es la agonía física y mental cuyo origen inmediato es lo duro del vivir. Es este abatimiento concreto lo que nos embrutece—"menos criatura"—y así nos acerca a la sepultura (última estrofa citada). De esta manera, en su intento de reducir todo a la realidad de la tierra, Hernández, poeta "de tierra", trasciende el generalizado tono existencial para dar al concepto un vestido práctico y extrafilosófico.

En los poemas de combate, Miguel Hernández usa ciertas imágenes cuya presencia hace eco del paso de la muerte. Sangre y herida representan el tejido metafórico importante en el cual percibimos el acercamiento de la muerte: la herida como salida de la sangre y la pérdida de sangre como un paso iniciativo hacia la muerte. Otra manera, por ejemplo, de describir la muerte es: "Sangre que no se mueve/de convertida en hielo" ("CENICIENTO MUSSOLINI"). A veces, "herida" aparece como un signo trágico del vivir, pero que connota, a la vez, la voz triunfal poética. En este sentido, la herida puede tomarse como una cicatriz vital que el poeta acepta sin protestar, y mediante la cual intenta dar vida más auténtica a sus compañeros:

Herido estoy, miradme: necesito más vidas.
La que contengo es poca para el gran cometido
de sangre que quisiera perder por las heridas....

Mi vida es una herida de juventud dichosa.
¡Ay de quien no esté herido, de quien jamás se siente
herido por la vida, ni en la vida reposa
herido alegremente!

Quizás las metáforas más potentes que transparentan la muerte en su connotación de tragedia son el toro y el buey. En la poesía hernandiana, cuando se habla de toro se refiere esencialmente al toro español. El toro hernandiano es el toro "bravo", toro trágico, el criado para irremediablemente morir en la corrida:

Toro en la primavera más toro que otras veces,
en España más toro, toro, que en otras partes.
Más cálido que nunca, más volcánico, toro.
("LLAMO AL TORO DE ESPAÑA")

Esta tragedia permanente con la cual vive el toro "bravo" es la que Hernández señala en *El rayo que no cesa* como su propia existencia: "COMO EL TORO he nacido para el luto". Pero en la poesía de combate el poeta

va más allá del toro para parangonar la tragedia torera con la de otro animal, el buey:

> A la ciudad del toro sólo va el buey sombrío,
> en la ciudad de mayo sólo hay grises inviernos
> ("VISIÓN DE SEVILLA")

De la misma manera que el poeta se cree nacer como el toro para el luto, así nace el buey para someterse al mando humano. Siendo estéril, el único destino del buey es trabajar para los demás sin esperanza de producir algún bienestar para sí mismo. Siendo manso, el buey no se queja, y menos aun,—a diferencia del toro—no protesta. Siendo trabajador, lo manda la sociedad y se le sacrifica por el bienestar ajeno. En este suplicio del buey Hernández hace transparentar la sumisión obediente del pueblo al mando de los políticos. Este sentido de la experiencia traumática relacionada con el vivir del buey hace pensar en el retrato más claro que hace Nicolás Guillén del animal yuntero en *La rueda dentada*:

> El buey desamparado
> que se disuelve en sangre torrencial
> con el brazo del matarife
> revolviéndole el pecho, y un dolor
> más fuerte que todas las anginas,
> ¿no es muerte pues?
> ("Sobre la muerte")

En "EL HAMBRE" el poeta expresa su odio por la animalidad, que "lanza motivos destructores", mientras que opta por lo humano, por lo racional:

> Me enorgullece el título de animal en mi vida,
> pero en el animal humano persevero....
>
> Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera
> hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente.

En el poema, la fiera o el animal a los que se refiere el poeta indican la fuerza destructora interna que a veces ejerce en nuestro comportamiento una influencia violenta. Constituye lo que Concha Zardoya llamaría el "voltaje interior" (251) muy peligroso. Con los versos citados, Hernández probablemente quiere poner en ridículo la actitud animal del bando fascista que avanza en el pueblo como fiera. En efecto, el poema tiene por objeto exaltar esa dimensión del vigor humano que sirva para promover el bienestar general y condenar la que inspire avaricia y odio.

Para castigar esta actitud deplorada, Miguel Hernández usa el símbolo de la muerte misma como venganza en contra del enemigo. El poeta va a

pedir la muerte para su enemigo como un castigo justificado por lo que considera sus pecados. En "LOS COBARDES" la muerte se presiente como algo ya arreglado que se destina a perseguir el paso del enemigo:

¿Dónde iréis que no vayáis
a la muerte, liebres pálidas?

La muerte de "los traidores" se concibe como medio purificador del sustento de la sociedad. Hay que eliminar al demonio para vivir en paz: "Es preciso matar para seguir viviendo" (CANCIÓN DEL ESPOSO SOLDADO). Porque la sangre del "explotador" es sangre "que se enriqueció en la herida/generosa del sudor". Esta dicotomía entre el mal y el bien, entre el enemigo pecador y el soldado simpatizado se hace paradigmática en su obra: Muerte (los fascistas) contra Vida (el bando republicano):

De la muerte y la muerte
sois: de nadie y de nadie.
De la vida nosotros,
del sabor de los árboles.
Victoriosos saldremos ...
y vosotros vencidos
como aquellos cadáveres.

("CAMPESINO DE ESPAÑA")

Estas declaraciones constituyen una rienda suelta a las inclinaciones vengativas que el poeta parece haber abrigado en contra de su enemigo. Matando se hace de la muerte algo heroico, se atraviesa la tragedia para llegar al triunfo.

La poesía de combate hernandiana es esencialmente poesía propagandista, representa un mundo sociológico en el cual se hace patente la voz apologética del poeta. Frente a la circunstancia peligrosa del campo de batalla, temer a la muerte, según la visión hernandiana, es equivalente a entregarse a la derrota, mientras que menospreciarla señala la firmeza. En su afán de ganar, Miguel Hernández da a la muerte un significado de Triunfo. Hernández va a "glorificar"[1] la muerte, la señalará como algo heroico a fin de desahogar la mente de sus compañeros del horror de la sangre. Muy contrario al pensamiento convencional, la muerte poética será luciente en vez de negra: "No hay nada negro en estas muertes claras .../ Mirad, madres y novias, sus transparentes caras" ("LA JUVENTUD NO MUERE").

Se ve en los versos de "PASIONARIA" citados al comienzo de este estudio un acierto estético que da resonancia perfecta a la idea de hacer de una tragedia "hermosuras más hermosas". El verbo inicial, "MORIRE," es muestra de un firme desafío frente a la fuerza de la muerte. Es decir, cuando se menosprecia un castigo o una malicia externa, dicho

castigo pierde su efecto de hacer daño a la víctima. Hacer de la muerte algo admirable es una forma de parodiarla y así vencerla. La muerte se presenta como algo que da dignidad, como algo precioso. En efecto, se prohibe decir "muerto"; hay que referirse al soldado que ha muerto como "caído". Es un "fallen hero" porque "cae" por una causa noble. Por lo tanto, la muerte sirve de medio por el cual se llega a la gloria:

> CAÍDOS sí, no muertos, ya postrados titanes
> están los hombres de resuelto pecho
> sobre las más gloriosas sepulturas....
> ("NUESTRA JUVENTUD NO MUERE")

En "ELEGÍA SEGUNDA," al soldado caído se le rinden honores militares extraordinarios, y, rodeado de capitanes y muchos comisarios, se le quitan los pedazos de metralla y se le ponen trofeos funerarios; es decir, obtiene lo que es verdaderamente el sueño del soldado en combate: memorias y honores heroicos perpetuos. En este concepto de la muerte está muy presente la noción tradicional española de que hay que morir con dignidad:

> Si me muero, que me muera
> con la cabeza muy alta.
> Muerto y veinte veces muerto
> ("VIENTOS DEL PUEBLO ME LLEVAN")

Para Hernández no importa, en las circunstancias apremiantes, si resultará gloria o vanagloria; lo oportuno es hacer superar el temor a la muerte como peligro y hacer exaltar el combate.

También, el triunfo de la muerte está determinado por los motivos o causas que la subyacen. Por ejemplo, si la causa por la que se muere redunda en beneficio popular, entonces la muerte vale la pena. Se debe aceptar la muerte, más que como destino o accidente trágico, como algo gratificador que se gana tras el sufrimiento. La historia absolverá a quien muera por los demás, será héroe memorable:

> Si ardéis ...
> no dejaréis ceniza por rastro, sino gloria.
> Espejos sobrehumanos, iluminaréis luego
> la creación, la historia.
> ("EL VUELO DE LOS HOMBRES")

De exaltar a la muerte, el poeta pasa a un terreno más elevado aún para ofrecer una especie de solución al problema de la muerte: la inmortalidad del ser humano. El poeta menosprecia la muerte, se burla de ella casi. A pesar de las circunstancias horripilantes del campo de batalla, el campesino, según Hernández, no morirá:

nada podrás contra este pueblo mío,
tan sólido y tan alto de cabeza,
que hasta sobre la muerte mueve su poderío,
que hasta del junco saca fortaleza.
("CENICIENTO MUSSOLINI")

También en "SENTADO SOBRE LOS MUERTOS," los mismos motivos se expresan:

SENTADO sobre los muertos
que se han callado en dos meses,
beso zapatos vacíos
la mano del corazón
y el alma que lo mantiene.

Estos versos son indicadores de la libertad ontológica que el poeta consigue a mano de su enemigo hecho amigo, la muerte. No sólo pierde la muerte la capacidad de causarle daño al poeta, sino que el poeta se apoya en ella, en la fuerza que le dan los muertos como inspiración, para seguir luchando. Los tres últimos versos del fragmento citado señalan el poder y el espíritu vibrante con los que el poeta avanza gracias al calor—no frío—mortuorio que pesa sobre su alrededor.

Comenta Chevallier esta postura propagandista de Hernández y la vincula con su promesa de la victoria, calificándola de "mentira", y afirmando que la "inautenticidad es demasiado evidente, la mentira demasiado simplista para expresar única y auténticamente el heroísmo" (266). Geraldine Cleary Nichols hablando del lenguaje que Hernández usa en su poesía de combate, critica al poeta de ser "notoriously foul-mouthed in person" (85). Para mí, resulta sorprendente el hecho de que aunque se ha dado cuenta Chevallier de que la inmortalidad que propone Hernández trata de lo humano, su crítica se basa sólo en la promesa de la victoria. Ese punto de vista me parece demasiado preocupado por la realidad física del mensaje poético, puesto que lo que connota la llamada optimista es, en realidad, la supervivencia de la voz popular, del motivo de la lucha. Así, el poeta parece estar hablando, más que en un nivel físico, en uno espiritual:

Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero.
Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.
Son muchas llaves, muchos cerrojos, injusticias:
no le atarás el alma.
("LAS CÁRCELES")

La preocupación poética trasciende lo físico para destacar la voluntad inmortal:

Arrasarán un hombre, desclavarán de un vientre
un niño todo lleno de porvenir y sombra,

pero, tras los pedazos y la explosión, la madre
seguirá seindo madre.

("PUEBLO")

Lo que hace Hernández es buscar para un problema real una solución poética. Decir "no moriré" o que "disfruto la muerte" es una declaración que va más allá de la simple cuestión de la inmortalidad física. Se trata de ideales, que son invencibles e inmortales. Es más, el poeta demuestra que está consciente de que el combate resulta a veces una arriesgada aventura y, por lo tanto, se enfrenta con la dura realidad de la empresa con una advertencia importante:

Aprende en estas vidas, aprende como aprendo:
aprende a ser un hombre bien clavado en el barro....

Dejad el pie descalzo para pisar el punto
donde cayó la sangre de las mejores venas:
para besar la tierra donde recojo y junto
los huesos orgullosos de rodar sin cadenas.

("CANTO DE INDEPENDENCIA")

En estos versos Miguel Hernández implora a sus compañeros que se liberen de las bellezas, de las posesiones y que se olviden del mundo materialista al emprender esta aventura, porque es un sacrificio, lo que suena al consejo de Jesucristo a sus apóstoles, de que deben liberarse del mundo y llevar la cruz para seguirlo. Aunque dicha postura se exprese más detalladamente luego, en *El hombre acecha*, hay poemas, por ejemplo, "SENTADO SOBRE LOS MUERTOS" y "VIENTOS DEL PUEBLO ..." en los que el poeta muestra ya estas preocupaciones.

Desde otra perspectiva, las aparentes paradojas—no moriré, disfruto la muerte diaria—podrían percibirse, más que como una confusión, como un concepto especial poético, como sugiere Vicente Ramos Pérez:

> Ni en la realidad ni en el pensamiento pueden separarse las nociones de vida y muerte. Ontológica y físicamente—realidad una, en suma—coinciden, son idénticas, pues poseen los mismos origen y fin. La diferencia es tan sólo "formaliter", nunca "in re" o con fundamento en la cosa. La identidad se llama tierra: de su seno brota la vida y en él se cumple la muerte. Entre la aurora y el ocaso transcurre lo que denominamos vida o el ir muriendo (304).

Calificar la poesía de combate hernandiana como un sueño vano es, a mi ver, cuestionar al significado de la poesía en general como algo inauténtico, pues todo poeta es, en este sentido, básicamente soñador, ya que la poesía no es sino una abstracción de la realidad.

En la poesía de combate, Miguel Hernández ha hecho un instrumento estético propagandista de la muerte. La embellece y la convierte en algo

que sirve como esperanza ante el arma superior de un enemigo. No es sorprendente que un hombre cuya experiencia vital dolorosa podría equivaler a la muerte misma la exalte en su mundo poético en vez de hacerla temer. Aunque la batalla se perdiera físicamente esta tragedia sirve como fuente de la que brota el triunfo del propósito poético: la voz y el triunfo del pueblo.

Francis Komla Folie Aggor
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Palabra de Marie Chevallier, la conocida crítica de Miguel Hernández.

OBRAS CITADAS

Chevallier, Marie. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Traducción de Arcadio Pardo. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1978.
Hernández, Miguel. *Obras completas*. Ed. Elvio Romero. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960.
Nichols, Geraldine Cleary. *Miguel Hernández*. Boston: Twayne Publishers, 1978.
Ramos Pérez, Vicente. *Miguel Hernández*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
Zardoya, Concha. "Miguel Hernández: Vida y Obra". *Revista Hispánica Moderna*. Núm. 3 y 4. Julio-octubre, 1955.

Mester, Vol. xviii, No. 1 (Spring, 1989)

Forma y contenido en dos cuentos de Borges: "Hombre de la esquina rosada" e "Historia de Rosendo Juárez"

En 1939, J. L. Borges escribe "Hombre de la esquina rosada" cuento incluido en la colección *Historia de la infamia*. En esta narración, Borges explota el tema de "lo criollo" siguiendo una corriente realista que pronto abandonará para centrarse en la elaboración de problemas metafísicos como ocurre en *Ficciones* (1944), *Artificios* (1944) y *El Aleph* (1949) o bien se centrará en ensayos de índole literaria *Otras Inquisiciones* (1952).

Sin embargo, Borges no descarta completamente el tema de "lo criollo", el cual sigue latente en su obra. Prueba de ello son las narraciones "El fin", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", "El sur" por citar sólo algunas.

En 1970, aparecerá *El informe de Brodie* una colección de cuentos en los que el autor parece retomar la vena realista que había abandonado en un principio. Entre estos cuentos, aparece "Historia de Rosendo Juárez" donde Borges no sólo incide en la cuestión de "lo criollo" sino que repite la misma trama y los mismos personajes que había utilizado treinta y cinco años antes en "Hombre de la esquina rosada". Esta coincidencia en el tema es demasiado notoria para ser tomada como fruto del capricho del autor.

"Historia de Rosendo Juárez" es el epílogo de la intriga desarrollada en el primer relato pero, representa una nueva interpretación del tema del "cuchillero" y de los valores que éste encarna. Aunque ambos textos presentan los rasgos más característicos de la estética borgiana, la utilización de los recursos narrativos se desarrolla en ellos a niveles diferentes de acuerdo con la visión que en cada caso postula el autor.

Mi propósito en este trabajo es comparar ambos textos, tanto a nivel de estructura narrativa como respecto a su contenido semántico, apuntando aquellos rasgos que ilustran la evolución del autor no sólo en cuanto a su concepción estética sino como reflejo de su arraigada argentinidad.

1. La función del narrador

Si tomamos como punto de partida el estudio del papel del narrador en "Hombre de la esquina rosada", destacaremos en primer lugar su naturaleza plurivalente. ¿Cómo se refleja esta plurivalencia? Básicamente, a través de la presencia del narrador en tres niveles diferentes.

Primeramente, hallamos un narrador en primera persona, situado en el mismo tiempo que el receptor. Será este narrador quien introduzca la historia de "esa noche"—vaga referencia espacio-temporal—, y quien se dirija al lector de forma abierta y directa: "Era un local que usté lo divisaba de lejos", "A ustedes, claro les falta la debida experiencia ...". Se consigue de este modo un acercamiento del presente del receptor al pasado en el que se insertan los sucesos. Asimismo, es significativa la insistencia sobre el carácter inverosímil de la historia: "Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima...".

Después, este narrador que en un principio se mantenía distante de los hechos narrados, aparece de pronto, inserto en la historia y convertido en testigo directo de los acontecimientos. Este cambio viene reflejado mediante la utilización de la primera persona del plural "nosotros". Por consiguiente, el "yo", sin perder su carácter de narrador, va a asumir, a partir de ahora, la función de espectador un tanto al margen del núcleo central de la historia. De hecho, el "yo" se confunde con el cuerpo colectivo de "los muchachos" frente a la individualidad de los dos protagonistas Rosendo y Francisco Real. Así por ejemplo, "los mozos de la villa le copiábamos...", "los muchachos estábamos...", "no nos alcanzó lo que dijo". Por otro lado, si bien este narrador-observador mantiene una actitud pasiva, esto no impide que, como un miembro más del grupo de hombres, nos revele el espíritu que anima este ente colectivo. Espíritu que queda patente en frases como: ". . . como si ni pa recoger changangos sirviéramos" o ". . . sentir que no éramos naides".

Por último, el "yo" que era narrador y testigo directo, abandonará su posición para intervenir de manera decisiva en el desenlace del relato, convirtiéndose en protagonista clave. Podríamos decir que es su rebelión contra la cobardía de Rosendo la que le hace tomar conciencia de su propia individualidad. Sus dos intervenciones sirven para calmar los ánimos exaltados de sus compañeros y salvar a la Lujanera de un linchamiento colectivo. Pero incluso en este punto, la identidad del "yo" no nos es revelada. Aunque llegaremos a saber que es él, el misterioso asesino del Corralero, su nombre, su apariencia, permanecerán en el más estricto de los anonimatos siguiendo la técnica propia de la novela policíaca.

En definitiva, el narrador en "Hombre de la esquina rosada" asume tres funciones distintas que alternan de modo sucesivo. Su carácter plurivalente nos aporta una visión múltiple de los hechos. Como narrador en sentido

estricto, el "yo" nos transmite la pesadilla de esa noche, un recuerdo que permanece vívido en su mente y que pertenece a un tiempo y a un lugar anterior, irrepetible, caracterizado por la nostalgia; "El ciego del violín le sabía sacar unas habaneras de las que ya no se oyen".

Una segunda visión dada por el narrador testigo directo que junto con sus compañeros asiste impasible a la sucesión de los acontecimientos. Se nos da a conocer así la personalidad del ente colectivo que permanece anónimo, insignificante, carente de cualquier tipo de iniciativa. En definitiva, un cuerpo sin identidad propia.

La tercera visión corresponda a la del narrador protagonista activo, capaz de dominar la situación, manipulando con su invervención el desenlace de la historia "Quién iba a soñar que el finao, que según dicen, era malo en su barrio, fuera a concluir de una manera tan bruta y en un lugar tan enteramente muerto como éste, ande no pasa nada, cuando no cae alguno de afuera para distraernos y queda para la escupida después?" Comentario bien cínico si tenemos en cuenta que parte del mismo asesino.

A esta función plurivalente del "yo" habría que añadir su deseo expreso de confundir al lector alternando de forma intermitente aquellos procedimientos que tienden a intensificar la verosimilitud de la narración con aquellos que por el contrario introducen la duda en el lector que ya no sabe si asiste a un suceso real o ficticio. Así por ejemplo, las apelaciones directas del "yo" narrador al lector "Recordarán Ustedes..." o la intrusión del tiempo presente del "yo" y del lector en el tiempo pasado de la narración son elementos que refuerzan la verosimilitud del suceso narrado. Por el contrario, el hecho de que el "yo" asuma un doble rol, apareciendo a la vez como el narrador fidedigno y como personaje protagonista rompe el principio de "honestidad" que se atribuye a un narrador real. En este sentido, su intervención como personaje introduce la posibilidad de una cierta manipulación del relato, fruto de su experiencia subjetiva de los acontecimientos narrados. En cierto modo, encontramos aquí un reflejo del termino usado por Todorov "narrador ambiguo"[1] que genera según este autor un sentimiento de duda, de incertidumbre en el receptor de la historia ya que éste no sabe si creer o no creer en aquello que le están contando.

¿Cuál es la actitud del narrador en "Historia de Rosendo Juárez"? En una primera aproximación a este segundo relato distinguimos ya un elemento diferenciador. Si en "Hombre de la esquina rosada" nos encontramos con un narrador anónimo, en "Historia de Rosendo Juárez", el lector sabe desde el primer momento quién es el narrador y por qué decide contarnos su historia.

Sin embargo, ambas narraciones poseen un punto en común; las dos son narradas por un narrador en primera persona, un "yo" que se dirige básicamente a un mismo receptor, el propio Borges aunque en "Hombre de la esquina rosada" aparece también el plural "ustedes":

"—Entonces, *Borges* saqué el cuchillo que traía en el fajo..." ("Hombre de la esquina rosada").

"—*Usted* no me conoce mas que de mentas, pero *Usted* me es conocido señor, soy Rosendo Juarez" ("Historia de Rosendo Juárez").

En este segundo relato, la presencia del Borges-receptor se hace más patente y significativa. Será el propio autor quien se encargue de introducir la figura de Rosendo; "Serían las once de la noche; yo (Borges) había entrado en el almacén... Desde un rincón el hombre (Rosendo) me chistó... Me invitó a tomar algo con él. Me senté y charlamos... El hombre me dijo:".

A partir de aquí, Rosendo se transforma en el único y verdadero narrador. Nos va a contar su vida o dicho de modo más apropiado, aquellos pasajes que marcaron su destino de matón. ¿Por qué Rosendo escoge a Borges como destinatario de su relato? Sencillamente porque conoce su labor de escritor así como el hecho de que es el autor de aquella "falsa" historia que sobre su persona escribiera muchos años antes; "Usted señor ha puesto lo sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre estos infundios."

Así pues, es el deseo de borrar una calumnia sobre su reputación lo que incita al "Yo" a introducir el relato. Con el encuentro Borges-Rosendo, el mundo real del escritor toma contacto con la ficción. Borges, tan aficionado a los juegos malabares entre realidad y fantasía, consigue entrar en conversación con una criatura de su propia invención quien además reclama su derecho a rectificar la historia de la que el autor lo había hecho protagonista.

Rosendo es el único narrador y protagonista del relato. Cumple así la función del "yo" narrador y del "yo-protagonista" del primer relato. Desaparece aquí el papel del narrador como parte integrante de la colectividad. Rosendo mantiene su individualidad a lo largo de toda la historia. Seran él y el testimonio de su vida el verdadero núcleo en torno al cual gira "Historia de Rosendo Juárez".

2. El discurso narrativo

En el primero relato, "Hombre de la esquina rosada", el discurso narrativo asume un alto grado de complejidad, complejidad que se refleja en el uso alternativo de diferentes tiempos verbales, en la mezcla del estilo directo e indirecto, en la utilización de la técnica indirecta de presentación de personajes, en la variación del ritmo.

Si tomamos el primer punto, la alternancia de tiempos verbales, observamos cómo la historia, a pesar de discurrir en su mayor parte en el pasado, interrumpe constantemente este tiempo primero, por la incursión,

mediante el proceso de flash-back, del presente del "yo-narrador/receptor" en el desarrollo de la historia. Veamos por ejemplo, lo que dice el narrador sobre la Lujanera; ". . . la Lujanera que era la mujer de Rosendo... se murió, señor y digo que hay años en que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos." En otra ocasión, el "yo" recuerda nostálgico "aquellas habaneras que ya no se oyen".

En segundo lugar, la continuidad del pasado ficticio se ve truncada por la introducción de los testimonios de los dos cuchilleros o de la Lujanera, transcritos como si sucedieran en el presente; "LLegaron a la puerta y gritó; —Vayan abriendo cancha señores, que la llevo dormida— (esto lo dice el "Corralero").

Igualmente, encontramos la presencia del presente en el mismo cuerpo del discurso indirecto; "En eso *oigo* que se desplazaban otras y me *veo* en el marco de la puerta seis o siete hombres, que serían la barra del Corralero", más adelante, cuando el narrador transcribe el testimonio de la Lujanera dice; "Dijo que luego de salir con el Corralero, se fueron a un campito, y que en esto cae un desconocido y la *llama* como desesperado a pelear y le *infiere* esa puñalada y que ella *jura* que no *sabe* quién *es* y que no *es* Rosendo".

A esta alternancia de tiempos verbales, se añade la profusión y mezcla de diferentes discursos; coexistencia del estilo directo e indirecto, "Salimos; ya desde la vereda, medio abrió la puerta del almacén y dijo a la gente: —Pierdan cuidado que ya vuelvo en seguida", la presencia de numerosas interrogaciones ("¿Para quién?", "¿Basura?"), de explicaciones (". . . dio unos pasos mareados —alto, sin ver— y se fue al suelo de una vez" o ". . . los primeros —puro italianaje mirón— se abrieron como sin ver") y, finalmente, frases entre comillas ("Tápenme la cara "—dijo despacio").

Otro elemento importante a destacar es la presentación de un personaje central desde la perspectiva de los otros protagonistas de la narración. El caso más claro al respecto es el que hace referencia a Francisco Real. Esta figura es introducida por primera vez por el "yo" narrador; "A mí, tan luego, hablarme del Finao Francisco Real...". Más tarde, este mismo narrador se referirá a él utilizando un pseudónimo, ". . . un emponchado iba silencioso en el medio, ése era el Corralero de tantas mentas: y el hombre iba a pelear y a matar". A continuación, el matón será identificado por los hombres de Rosendo; "Para nosotros no era todavía Francisco Real, pero sí un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro, y una chalina de un color como bayo, echada sobre el hombro."

En cuanto a Rosendo, será presentado por el narrador, "Rosendo Juárez el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. Mozo acreditao para el cuchillo...". Será su oponente, el "Corralero", quien es descrito de este modo; ". . . tiene mentas de cuchillero, y de

malo, y que le dicen el Pegador...''. A través de este procedimiento, cada personaje es juzgado a través de ópticas distintas que enriquecen la visión sobre su persona.

Por lo que hace a la estructura narrativa de ''Hombre de la esquina rosada'', vemos que ésta se caracteriza también por la variedad de tono y ritmo. Encontramos en el texto, la coexistencia de pasajes descriptivos de ritmo sosegado, como por ejemplo, la magistral evocación del inmutable, sofocante ambiente del narrador; el barrio, el callejón, los hornos, y por encima de ellos ''cielo hasta decir basta'' donde ''había de estrellas como para marearse mirándolas, unas encima de las otras'', o de escenas donde la acción adquiere una velocidad trepidante, por ejemplo, en la intervención de la Lujanera entregando el cuchillo a Rosendo; ''. . . y se fue a su hombre y le metió la mano en el pecho y le sacó el cuchillo desenvainado y le dio con estas palabras; —Rosendo creo que lo estarás precisando''.

Por otro lado, el clima de desahogo, de alegría contagiosa que se respira en el local de la Lujanera antes de la llegada del forastero (''estaban los hombres lo mismo que en un sueño'') contrasta con la escena inmediatamente siguiente en la que aparece el ''Corralero''. La tranquilidad se transforma entonces en desasosiego, el griterío en el más completo silencio; ''Al rato largo llamaron a la puerta con autoridá, un golpe y una voz. Enseguida un silencio general, una pechada a la puerta y el hombre estaba dentro''. Más adelante, se nos describe la muerte del ''Corralero'' en un tono grandilocuente que roza casi lo épico, que se opone a la sordidez, y a la exacerbada brutalidad de la descripción del íntegro despojo colectivo al que es sometido su cadáver; ''y de cuantos centavos y cuanta zoncera tenía, lo alijeraron esas manos y alguno le hachó un dedo para refalarle el anillo... Para que no sobrenadara, no sé si le arrancaron las vísceras''.

Como conclusión, podríamos señalar que todos los elementos citados actúan en este relato como vehículos de la intriga, para acelerar los acontecimientos y reforzar el suspenso de la historia. Porque ''Hombre de la esquina rosada'' sigue algunas de las características del género policíaco. Sin embargo, sería equívoco definir este texto como cuento policial. La mecánica y los móviles del crimen cometido son elementos totalmente accesorios al tema central de la historia. Sólo son significativos en la medida en que reflejan el modo de sentir y de vivir del compadre, el verdadero núcleo del relato.

¿Muestra el discurso narrativo de ''Historia de Rosendo Juárez'' las mismas características que el de ''Hombre de la esquina rosada''? La respuesta es necesariamente negativa puesto que en ''Hombre de la esquina rosada'', se trata de un testimonio autobiográfico —la vida de Rosendo Juárez contada por él mismo— el cual requiere una diferente utilización del discurso narrativo. No existe aquí ni la variación de tiempos verbales, ni los cambios bruscos de ritmo, ni el suspenso propio de ''Hombre de la esquina rosada''. Por el contrario, en esta segunda historia, los aconteci-

mientos se suceden de forma ordenada, siguiendo una progresión lineal. Existen un principio y un final claramente delimitados. El lector en ningún momento se siente perdido o confuso.

La narración posee además referencias espacio-temporales que marcan cada una de las etapas vividas por el narrador-protagonista; por ejemplo, "Yo me crié en el barrio del Maldonado", "En el almacén, una noche...", "Dos días y dos noches tuve que aguantarme en el calabozo" o bien "los días fueron diez".

En cuanto al uso de diferentes tiempos verbales, el relato no alcanza la complejidad característica de "Hombre de la esquina rosada". Si bien es cierto que al tiempo pasado de la narración de le insertan numerosos diálogos en presente, éstos no interrumpen la linealidad de la historia sino que sirven de elemento dinámico que vivifica el tono sobrio y pesimista del narrador.

3. La manipulación del lenguaje

Ya hemos mencionado cómo en "Hombre de la esquina rosada" la presencia de un narrador ambiguo, la alternancia de tiempos verbales, los cambios bruscos de tono y de ritmo favorecen la creación de una atmósfera de misterio. Sin embargo, quizás sea la manipulación del lenguaje, su "barroquismo", el elemento que con mayor grado estimula el clima de suspenso y contribuye a crear un estado de inquietud constante en el lector.

¿A qué niveles se refleja esta manipulación, cuáles son sus efectos? En primer lugar, el lenguaje de "Hombre de la esquina rosada" es un lenguaje repleto de figuras retóricas, entre las que cabe destacar el uso frecuente de superlativos ("chambergo de copa altísimo", "noche rarísima"), de diminutivos ("ponchito", "lucecita", "rastrito") y aumentativos ("cuchillón", "Manotón"). Se consigue así cierta alteración de la forma real de los objetos. De hecho, el mundo inanimado adquiere un papel muy importante al actuar como soporte del ambiente alucinante en el que se mueve la acción: la presencia "del violín del ciego" o de "la ventana alargada" en los momentos de máxima tensión, la personificación de conceptos abstractos que adquieren vida propia como: "la música parecía dormilona", "la milonga corrió como un incendio". En este sentido, cabe situar la importancia del "tango" que se convierte casi podríamos decir en un personaje más: "el tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar" y más adelante "salieron sien con sien como en la marejada del tango, como si los perdiera el tango".

En sentido opuesto, encontramos también un deseo de convertir en abstracciones realidades concretas. El narrador se referirá a los hombres denominándolos sucesivamente como "montón", "los del Norte", "los

de la otra punta''. De este modo convierte esta colectividad en un cuerpo inanimado.

Es frecuente también el uso de metonimias: ''Un golpe, una voz'' refiriéndose a Francisco Real. Un papel muy importante juega la doble adjetivación que abarca tanto a las personas como a las cosas, destacando al mismo tiempo su aspecto físico y moral; ''cara aindiada y esquinada'', ''cuchillo corto y filoso'', ''agua tormentosa y sufrida''.

La enumeración caótica de adjetivos tiende a acentuar la confusión propia de la acción; ''y lo arriaron como a un Cristo, casi de punta a punta, a pechadas, a silbidos y a salivazos''.

Hay que añadir por último la profusión de verbos casi exagerada. A menudo, las frases parece que se reducen a una sucesión de verbos; ''La sangre le encharcaba y ennegrecía un lenguaje punzó que antes no lo observé'' o ''La Lujanera se le prendió y le echó los brazos al cuello y lo miró con esos ojos y le dijo con ira...''. Borges llega incluso a crear nuevas formas verbales a partir de substantivos: ''tanguear'', ''guitarrear'', procedimiento que, por otra parte, es característico de la narrativa borgiana.

En un segundo nivel, es necesario destacar un uso especial del lenguaje porteño reflejado en una deliberada contorsión de la sintáxis, en giros dialectales, en expresiones coloquiales. Al respecto, cabe preguntarse si este lenguaje es real y corresponde en verdad al tipo de lenguaje usado por la sociedad porteña de los bajos fondos, o si se trata de una recreación estética del autor. Amado Alonso señala cómo Borges, lejos de trasladar un lenguaje popular al texto, lo que lleva a cabo es una invención ficticia de este lenguaje elevándolo así a la categoría de lengua literaria.[2] Cabe pregúntarse por qué Borges utiliza un lenguaje ficticio en lugar de emplear el de la realidad porteña. El mismo autor nos da la clave en su ensayo titulado ''El escritor argentino y la tradición'' (*Discusión*, 1964) en el que pone en cuestión la teoría según la cual la poesía gauchesca de Hidalgo Hernández derivaría de la poesía popular de los payadores. Para Borges, la poesía popular difiere de la poesía gauchesca básicamente porque versifica temas generales, sirviéndose de un léxico muy general donde las incorrecciones son obra de la ignorancia. Contrariamente a ella, la poesía gauchesca utiliza un lenguaje deliberadamente popular que los gauchos no utilizaban, una profusión de color local y una búsqueda de palabras nativas. Por lo tanto, la poesía popular es espontánea frente a la poesía gauchesca, fruto de una creación artificial. Borges nos da el ejemplo del final del ''Martin Fierro'' en donde el Moreno refleja la genuina poesía de los gauchos mientras que Fierro utiliza la poesía gauchesca. En ''Hombre de la esquina rosada'', Borges sigue el mismo procedimiento que utilizaron Hernández o Hidalgo, el de la recreación ficticia de un lenguaje popular dotándolo de un valor estético propio.

En líneas generales, ''Hombre de la esquina rosada'' es un relato escrito en un lenguaje poético donde Borges trata de extraer de las palabras todas

sus posibilidades de sugestión y donde, a pesar de utilizar la lengua porteña, adivinamos la presencia indiscutible de la mano del autor. En cambio, en "Historia de Rosendo Juárez" "lo porteño" queda relegado a un segundo plano. Parece como si Borges se interesara en el aspecto funcional del lenguaje más que en su valor expresivo. El discurso se hace así más inteligible, el estilo más sobrio. En definitiva, en este segundo relato, Borges abandona los recursos expresionistas que caracterizaban "Hombre de la esquina rosada" por una línea mucho más clásica.

4. El mundo porteño del arrabal

Hasta ahora hemos hablado de la utilización del discurso narrativo y del papel que el narrador juega en cada uno de los dos relatos en relación a dos maneras distintas de concebir un mismo tema: la sociedad porteña de los barrios bajos y la figura del compadrito como el tipo social más genuíno.

En "Hombre de la esquina rosada", este tema se desarrollará al modo de una intriga policíaca, mientras que en "Historia de Rosendo Juárez" será resuelto a través del testimonio autobiográfico del "yo". Sin embargo, a pesar de asumir una estructura narrativa distinta, ambos cuentos evocan un mismo entorno social; el mundo porteño del arrabal, un microcosmos marginal, dotado de leyes propias y donde la figura del cuchillero se transforma en símbolo de los valores que lo rigen.

¿Cómo vive y cómo actúa esta sociedad? ¿Cúal es el espíritu que anima a los hombres y mujeres que pueblan ambos relatos?

Amado Alonso en su obra *Materia y forma en poesía* expresa con acierto el significado profundo de esta humanidad al referirse a "Hombre de la esquina rosada";

> "He aquí unos hombres y mujeres que forman la resaca de la sociedad. Viven al margen de la ley y nuestra policia los vigila. A nuestra higiene moral y corporal, ese extraño modo de vivir le inquieta y azora. Absurdo, abyección y maldad. Pero éstas son tres negaciones formuladas desde nuestro modo reglado de vida. También aquel es un modo de vivir y por lo tanto debe tener su regulación... No hay más que mirarlos desde dentro, en vez de juzgarlos desde fuera. Entonces se les sorprende unos ideales de vida, unas normas, unas leyes"[3]

Tal y como indica Alonso, la sociedad porteña del arrabal no comulga con el orden establecido. Aunque cohabita con la sociedad impuesta, no guarda ninguna similitud con ella.

La sociedad legítima posee una estructura social fija, estable, donde a cada individuo se le asigna un rol específico que cumplir. Existe una ley escrita, cuidadosamente reglamentada, inviolable. Se trata de un mundo

donde lo inesperado y lo casual no tienen verdaderamente cabida. Todo está perfectamente controlado.

En contraposición, en la sociedad de los bajos fondos, el azar, la fuerza, el instinto prevalecen sobre la razón. La aventura, el riesgo marcan el ritmo diario. Los individuos viven en un estado de inestabilidad continua. Todo está sujeto al cambio repentino. Se podría afirmar que esta sociedad se mueve en base a los caprichos de la providencia. Baste recordar la importancia de la ''suerte'' en nuestros dos relatos. Rosendo en ''Hombre de la esquina rosada'' aparece como un tipo ''mimado por la suerte'' mientras que en ''Historia de Rosendo Juárez'' el ''yo'' confía en los buenos augurios de la Providencia; ''Todo había sido para bien, la Providencia sabe lo que hace''.

En consecuencia, dentro de un contexto donde todo depende del azar, los planes para el futuro, los objetivos a largo plazo, carecen de sentido. Para los hombres y mujeres de este microcosmos, el paso del tiempo suele traer consigo la frustración de todos los sueños. Mientras que el pasado está a menudo marcado por la tragedia, el futuro se halla en manos del destino. Para esos seres, la única opción es la de vivir el momento presente. De hecho, esos individuos luchan denodadamente por sobrevivir en un medio hostil donde reina la miseria, la ignorancia, el crimen sin impunidad. Recordemos la figura de Rosendo ''nadie inoraba que estaba debiendo dos muertes'' y la evocación de su barrio por el ''yo'' en ''Historia de Rosendo Juárez'' como ''era un zanjón de mala muerte, que por suerte ya lo entubarón''.

Semejante medio conduce casi de forma irremediable al embrutecimiento del individuo y a la supremacía de la ley del más fuerte. El más fuerte es aquél que arriesga más, el más diestro con el cuchillo, el más seguro de su coraje, como lo fue Rosendo antes de su acto de cobardia ''era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita''.

Podríamos afirmar que el compadrito representa en el seno de esa sociedad el símbolo del poder, de la autoridad. Su poder, fruto de la violencia, sólo dura en tanto que pueda mantenerse en la cumbre como el más valiente y hábil entre los rivales. Al mismo tiempo, su dominio es frágil: tan pronto goza de los honores de la gloria como de la más absoluta indiferencia y humillación. En ''Hombre de la esquina rosada'', Rosendo, aquél al que ''los mozos le copiaban hasta el modo de escupir'', debe huir del barrio sin ser visto tras haber rechazado la afrenta del Corralero; ''Era Rosendo —nos dice el ''yo''— que se escurría solo del barrio... Agarró el lado más oscuro, el del Maldonado; no lo volví a ver más''.

Dentro de ese mundo, la figura de la mujer ocupa el último lugar. Es un ser doblemente marginado, rechazada por la sociedad de orden como indeseable y considerada por su grupo como objeto de poco valor. Por encima de su persona, existen otras cosas más importantes como la bebida, la música, los caballos. El papel de la mujer se reduce a complacer al

hombre y acrecentar su "hombría". La mujer será tanto más valorada cuanto más cualidades posea para atraer al sexo masculino. Recordemos las palabras del narrador sobre la Lujanera; "Verla no daba sueño" o "las sobraba todas de lejos".

Por lo tanto la relación hombre-mujer es una relación desigual donde se repite la misma estrúctura dominante-dominado que encontramos entre el compadrito y su gente.

Esa sociedad representa en definitiva un mundo cerrado pero también frágil, reflejo de una realidad cambiante y carente de valores realmente sólidos. Repárase también en que Borges nos da sobre esta humanidad su visión personal "sin enjuiciarla, dejando que ese modo de vivir quede expresado auténticamente, artísticamente".[4]

Será también el deseo de salvar su honor, el motivo que impulse a Rosendo a contar "la verdad de los hechos" en "Historia de Rosendo Juárez". En este segundo relato, el narrador intenta demostrar cómo su negativa de hacer frente al Corralero no obedeció a un acto de cobardía sino a un deseo de terminar de una vez por todas con una violencia que por su omnipresencia se había convertido en simple rutina. Sin embargo, tanto en el primer caso como en el segundo, lo que el "yo" reivindica es su oportunidad de ser "alguien", de destacarse, de cumplir aunque sea sólo por una vez un papel preponderante.

Si en "Hombre de la esquina rosada", Borges evocaba la figura del compadrito a través de unas pocas imágenes, en el segundo cuento, el autor amplifica el campo de acción recreando la posible biografía de un matón típico, Rosendo. Rosendo, contrariamente al "yo" del primer relato, es un tipo social que sufre la incoherencia de su medio. Aunque acepte externamente las reglas que rigen su entorno como medio de facilitar su ascensión al poder, en su interior siente su injusticia y su crueldad.

Recordemos cómo tras cometer su primer asesinato, Rosendo siente tales remordimientos que es incapaz de dormir "Aquella noche me la pasé dando vueltas en el catre". Sin embargo, la suerte lo acompaña y ante la oportunidad de ascender a matón opta por la indiferencia frente a una realidad que lo repele; "Durante muchos años me di a los naipes y fui un morales". Será el asesinato de su amigo Luis Irala, "un amigo como no hay muchos" el factor que hará despertar de nuevo su conciencia decidiéndolo a romper de una vez por todas con su actitud anterior; se trata en definitiva del rechazo de todo aquello que comulga con lo irracional, con el caos, para integrarse en vez de ello al orden establecido.

Hemos pasado del compadrito en tanto que individuo perfectamente adaptado a su medio, coherente en su conducta, seguro de los valores que rigen su vida porque son los únicos que conoce y comprende, a Rosendo, una figura atormentada por la opción entre una vida digna pero insignificante —como la de su amigo Luis Irala— o la de ser "alguien", es decir un compadrito, y detentar un poder ilegítimo basado en la violencia.

Cabe preguntarse si el rechazo final de Rosendo hacia su modo de vida y su posterior rehabilitación como un hombre de bien no trasluce un cierto escepticismo por parte de Borges hacia unos valores que había aceptado sin reprobación en su primer relato. De hecho, en ''Historia de Rosendo Juárez'', Borges nos viene a demostrar cómo tales valores; el coraje, la hombría, la arrogancia son detestables si se ponen al servicio de la violencia. Por el contrario, dignifica la figura de Irala, ''un hombre de bien'' quien, a pesar del sofocante clima de su entorno, ha sabido conservar su dignidad.

5. La figura del compadrito en la búsqueda de la identidad argentina

En las dos facetas de Borges como escritor, aquella que se dirige a lo universal y la que se centra en lo local, el tema del criollo cae en el segundo plano. Sin embargo, tal y como indica Alazraki: ''El tratamiento del tema criollo conserva los rasgos distintivos de toda su narrativa, es decir, no lo particular y accidental sino lo genérico y esencial''.[5]

En efecto, lo que Borges nos expone en estos dos relatos no es la caracterización psicológica de una persona en concreto, sino la visión de un arquetipo social, ''el compadrito'', y de su entorno social, temática que incide directamente en el problema de la identidad argentina. El mismo Borges, en su ensayo ''Nuestro pobre individualismo'', señala: ''El argentino siente que el universo no es otra cosa que una manifestación del azar, que el fortuito concurso de átomos de Demócrito, la filosofía no le interesa, la ética tampoco, lo social se reduce para él a un conflicto de individuos o de clases o de naciones, en el que todo es lícito, salvo ser encarnado o vencido''.[6]

No son acaso éstos los rasgos que caracterizan el mundo porteño del arrabal donde se mueve libremente la figura del compadrito. Los dos relatos que nos atañen ilustran de forma significativa el argentinismo de Borges. Su carácter argentino no reside en la idealización del compadrito sino en mostrar la verdad del destino argentino en lucha contra una realidad de violencia y barbarie a la que opone su deseo de progreso y civilización, dicotomía que Alazraki define como ''la oposición entre la ley ciega —la lanza el cuchillo, la pistola— y la otra la del derecho escrito''.[7]

Si en ''Hombre de la esquina rosada'', Borges ilustra la ley ciega del compadrito, en ''Historia de Rosendo Juárez'', el protagonista cuestiona la viabilidad de esta ley. Aunque no cree en ella, Rosendo la acepta al principio como una fatalidad. Su triunfo consiste en lograr escapar a un destino que como a todos los individuos de su clase lo había marcado.

Borges compendia la historia de Argentina en ''un pobre duelo a cuchillo''.[8] El autor no nos evoca la heroicidad del ''cuchillero'', simplemente

lo ve como parte integrante de una realidad argentina que esta allí y que no puede ser eludida. Como acertadamente apunta Alazraki: "La argentinidad de Borges reside precisamente en haber enfrentado esa realidad, en haberla presentado sin adornos localistas y sin genuflexiones nacionales".[9]

Es precisamente esta argentinidad —que en numerosas ocasiones la crítica ha puesto en duda—[10] la que se muestra de forma inequívoca a través de la conclusión final de "Historia de Rosendo Juárez" la cual resume la evolución seguida por el protagonista: Rosendo. La decisión final de Rosendo, su opción por una vida de orden implica la absoluta certeza en la viabilidad de un cambio, en la ruptura de ese fatalismo tan enraizado en la sociedad argentina. A través de la acción de Rosendo, Borges refleja su firme creencia en la capacidad de los argentinos de integrarse hacia una sociedad de orden y bienestar.

Lidia Bardina

NOTAS

1. Tzvetan Todorov; *Introduction à la litterature fantastique*, p. 5.
2. Amado Alonso; *Materia y forma en poesia*, p. 49.
3. Ibid. p. 52.
4. Jaime Alazraki; *La prosa narrativa de J. L Borges*, p. 163.
5. Ibid. p. 178.
6. J. L. Borges; "Nuestro pobre individualismo" en *Otras Inquisiciones*, p. 76.
7. Jaime Alazraki; Op. cit. p. 189.
8. J. L. Borges; Op. cit. p. 79.
9. Jaime Alazraki; Op. cit. p. 278.
10. Respecto a la cuestión de la argentinidad de Borges, Ernesto Sábato en su libro *La identidad Argentina* señala cómo los nacionalistas de derecha así como los de izquierda han acusado a Borges de europeísta, de rechazar su identidad argentina únicamente porque reprueba el uso de temas locales y de lo nativo de modo abusivo. Sábato en contra de este ataque defiende el principio según el cual; "No existe una literatura nacional y una universal; hay la literatura profunda y la superficial. Si una cosa es profunda refleja ipso-facto el alma de su pueblo y de una manera u otra se compromete con su tiempo. El carácter nacional no se revela por medio de folclorismo, sino al contrario por algo más sutil y misterioso", p. 75.

BIBLIOGRAFÍA

Amado, Alonso. *Materia y forma en poesía*, ed. Gredos, Madrid, 1960.
Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, ed. Gredos, Madrid, 1968.
Borges, J. L. *Obras completas*, ed. Ultramar, Madrid, 1977.
Rios Patron, Jose Luis. *Jorge Luis Borges*, ed. "La Mandrágora", Buenos Aires, 1955.
Sábato, Ernesto. *La identidad argentina*, ed. Gredos, Madrid, 1968.
Todorov, Tzvetan. *Introduction à la litterature fantastique*, ed. du Seuil, Paris, 1970.

Mester, Vol. xviii, No. 1 (Spring, 1989)

Hacia la puerta del infinito: El papel de la mujer en *Rayuela*

Desde sus principios, una de las grandes preocupaciones de la literatura se ha centrado en torno al tema de la búsqueda del hombre para recobrar una unidad que un día era suya y que se ha perdido. Este concepto de la totalidad se expresa en la forma de un pasado edénico que se asocia con las civilizaciones primitivas en las que había una fusión ambigua de todos los opuestos. Efectivamente, como observa Erich Neumann, la totalidad siempre ha precedido lo particular, en la conciencia individual tanto como en la cosmología mítica (Neumann, 56-57). Con el advenimiento de la conciencia patriarcal, y, sobre todo, del sistema judeo-cristiano, se intentó resolver las ambiguedades de esta fusión separándolas. Este orden, sin embargo, ha resultado en una visión fragmentaria que divide la realidad a costa del hombre total. Creador y guardián de este orden, el hombre se encuentra incapaz de emprender su búsqueda solo; necesita, entonces, la intervención de la mujer. La mujer, marginada por el nuevo orden, ha conservado su cercanía a la naturaleza y, por lo tanto, tiene una intuición directa del mundo. Por consiguiente, es sólo a través de ella que el hombre puede llegar a tocar de nuevo los misterios del mundo, sólo por ella puede realizarse, como individuo y como creador.

En *Rayuela*, de Julio Cortázar, esta preocupación por la búsqueda, y el papel de la mujer dentro de ella, determina la conducta no sólo del protagonista central de la novela sino que también influye en el propósito del texto mismo. Para Oliveira, "buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas." (Cortázar, 126)[1] No obstante, aunque él tiene la certeza intelectual de la existencia de un plano más allá, está demasiado metido en la razón, con su implícita orientación lineal, para saber por dónde empezar. El único propósito que Oliveira puede nombrar es la necesidad de encontrar de nuevo a la Maga, porque solamente a través de su presencia puede él llegar a la visión totalizadora que busca.

Desde el principio del texto la Maga se manifiesta como símbolo de y contacto con esta zona sagrada que conduce a la totalidad. Se asocia con numerosos símbolos de trascendencia: es espejo, es puerta, es umbral, es puente. Su mundo está formado a partir de un caos primordial, un "mundo-Maga," mundo mágico, es un "desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas" (234). Al nivel más básico, la Maga representa el doble complementario de Oliveira, el opuesto que él necesita para poder recobrar la unidad perdida. Oliveira, intelectual, pasa el tiempo analizando la realidad en vez de vivirla, porque, como él mismo admite, le cuesta muchos menos pensar que vivir. Atado por su intelectualismo, él sólo puede describir el mundo, mientras la Maga tiene un contacto directo y concreto con la realidad, un contacto que el mismo Oliveira reconoce y quisiera captar: "Hay ríos metafísicos.... Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada" (234).

El nombre verdadero de la Maga, Lucía, recuerda al personaje dantesco de *La Divina Commedia*, compañera de Beatriz y su emisaria después de su muerte. Es Lucía la que *físicamente* lleva a Dante hacia la puerta del purgatorio y asegura su entrada (Dante Alighieri, *Purgatorio*, Canto ix). De la misma manera, la Maga le permite a Oliveira entrever la revelación a través del acto sexual. Hacer el amor con la Maga es un rito que va más allá de las palabras: es olido, es soñado, no tiene ni tiempo ni espacio. El cuerpo de la Maga es, para Oliveira, eterno, mientras que sus besos son "como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella, y yo que andaba como salido, volcado en otra figura del mundo, piloto vertiginoso en una proa negra que cortaba el agua del tiempo y la negaba" (136). Su amor es una "ceremonia ontologizante" (240), pero Oliveira no sabe amar, "Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdoname" (593). Le atormenta su amor porque él no la ama, "tu amor . . . no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado" (592).

Para el hombre racional, la visión del infinito que le brinda la mujer suele ser una imagen amenazante. La experiencia de lo femenino, afirma Neumann, al igual que la del poder creativo, suele sentirse como una invasión de algo ajeno a su orden, algo al borde de la locura (Neumann, 304–305). Para los primitivos, esta amenaza se expresa a través de la imagen del espejo, símbolo de la multiplicidad del alma, pero es también, y al mismo tiempo, la puerta por la cual el alma puede pasar al "otro lado" de la realidad (Cirlot, 211).[2] Efectivamente, para Oliveira, la Maga es "un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones" (122). Promete la fuerza creadora que él busca, pero a la vez, amenaza, como un espejo, con absorber la imagen que refleja. La Maga es la noche, es el caos, per-

tenece a un terreno que Oliveira no puede entender. Por eso no se da cuenta de lo que tiene entre las manos hasta que la ha perdido.

Oliveira quiere apropiarse de la Maga, llevarla a su lado en un acto ritual de sacrificio. La convierte en "bestia," en "puta," la degrada como si quisiera rebajar sus propios instintos animales a la razón. Sin embargo, la Maga se entrega a su rito, en primer lugar porque lo ama, pero también porque tiene la intuición de que ella sólo será un puente para Oliveira.[3] Sabe que su búsqueda no es hacia ella sino a través de ella, y que por eso tendrá que desaparecer a fin de que Oliveira la pueda re-inventar, como Dante a su Beatriz, como Cortázar a su novela. La Maga tiene que morir para poder renacer, como un fénix, en la imaginación de Oliveira. Porque la Maga es además Beatriz misma, recuperada a través del amor, permitiéndole una segunda oportunidad de redención.[4]

Perdida la Maga, Oliveira sigue su viaje, cruzando el mar para volver al lugar de sus orígenes, en la Argentina.[5] Al llegar a Buenos Aires, lleva con él la presencia de la Maga. Ha admitido que la llave no se encuentra dentro de la abstracción intelectual, no obstante todavía "no había puente," todavía no había logrado encontrar la puerta que busca. Otra vez, Oliveira no puede emprender su viaje solo, ahora necesitará la presencia de otra mujer, Talita, para seguir su búsqueda.

Talita es la esposa de su mejor amigo y doble, Manuel Traveler. Traveler representa el lado de la razón y el orden establecido. Talita lo llama "Manú," nombre que sugiere el guardián de lo humano según la mitología hindú, único sobreviviente del diluvio apocalíptico que abrió el mundo. Sin embargo, Manú forma solamente una parte de la totalidad, al igual que Traveler no será completo a menos que pueda conciliarse con el lado que ahora representa Oliveira (González, 238). Para acabar con el dualismo que les amenaza, Oliveira y Traveler tienen que romper las líneas que los separan. Pero la barrera resulta insuperable por las palabras que los atan: no existe ninguna comunicación entre los dos hombres. El fulcro entre los dos lados y lo que representan, entonces, será Talita.

De cierta manera, Talita es en sí un puente entre los dos lados de la realidad. Difiere de la Maga en que su existencia junto a Traveler está basada en el orden y en la mente. Es farmaceútica, lectora de enciclopedias, y, sobre todo, esposa legítima y devota.[6] A la vez, tiene algo del "otro lado" dentro de su ser. A Oliveira, Talita le da la impresión "de andar llevando una vela encendida en la mano, mostrando un camino" (556). Su papel como puente se concreta dentro del episodio del tablón. En esta escena Talita actúa como mensajera de Traveler y Oliveira, a riesgo de su vida. Como los dos lados de la realidad que representan, Traveler y Oliveira viven en lados opuestos de la calle. A Oliveira se le ocurre que necesita unos clavos y yerba para su mate. Entonces, para que ellos no tengan

que subir y bajar las escaleras, es decir, para que no tengan que enfrentarse en el nivel auténtico, ponen unos tablones entre sus ventanas, en forma de puente, y Talita hace el viaje en su lugar. Sin embargo, al llegar ella al centro, se detiene. En este momento se da cuenta del otro puente, el más fundamental, que ella misma forma entre los dos hombres. Ahora el empeño toma la naturaleza de una prueba. "Podés hacer dos cosas," le dice Traveler, "seguir adelante, que es más fácil, y entrar por lo de Oliveira, o retroceder, que es más difícil, y ahorrarte las escaleras y el cruce de la calle" (415). Talita decide regresar al lado de Traveler a "una vuelta al orden" (451). La comunicación no se realiza, y el puente se disuelve.

Sin embargo, a partir de este momento, Talita se siente progresivamente habitada por la presencia de la Maga, cuya presencia se transmite por Oliveira mismo. Se da cuenta de que su relación con Oliveira representa algo fuera de la realidad cotidiana, "estaba al lado de la caza, de la búsqueda, o más bien como una expectación terrible" (445). Con Talita como su guía, Oliveira va acercándose paso a paso, como un héroe trágico, hacia su meta, todavía indefinida. La primera prueba la ganó Traveler, ganó la razón, el orden, y el sol del día. La segunda prueba, en cambio, los llevará a los tres a otro lado, con otras consecuencias. Durante el día predomina Traveler, pero existe una región en la que él no tiene control sobre Talita, el territorio de la noche, la zona del sueño. En el sueño, Traveler percibe entre él y Talita una "barrera infranqueable, la distancia vertiginiosa que ni el amor podía salvar" (722). La noche se asocia con las fuerzas irracionales y con lo femenino, y será precisamente en la noche cuando Oliveira emprende su segunda prueba, la del descenso a la morgue con Talita y la confrontación subsecuente con Traveler.

La escena tiene lugar en el manicomio, donde evidentemente la búsqueda de Oliveira está llevándolo hacia la locura. Desde su ventana ve a Talita en la rayuela e imagina que es la Maga. Sintiendo ahora su presencia, busca desesperadamente un pasaje mientras juega a la rayuela en el linóleo verde del pasillo. Pero aún así no puede actuar solo, necesita la ayuda de Talita para guiarlo. Juntos bajan a la morgue donde, por primera vez, Oliveira habla abiertamente de la Maga y de su amor por ella. A través de la compasión de Talita, las dos mujeres llegan a ser una. Oliveira la mira con ojos "del otro lado" y la besa al borde de la puerta que conduce a la subida. Es un beso ceremonial, un beso que ambos sienten

> desde otra parte, con otra parte de si mismo, y no era de ellos que se trataba, como si estuvieran pagando o cobrando algo por nosotros . . . . Y los Campos Flegreos, y lo que Horacio había murmurado sobre el descenso, una insensatez tan absoluta que Manú y todo lo que era Manú . . . no podía participar en la ceremonia. . . . De alguna manera habían ingresado en otra cosa, en ese algo donde se podía estar

> de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río . . . y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrassil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban (481-482).

Oliveira resucita a la Maga a través de Talita y sólo entonces borra los límites del espacio y del tiempo. Llega a un terreno donde la Maga puede estar muerta en un río y viva, besándolo, donde uno puede *estar* de gris, pero *ser* de rosa.[7] Con Talita, Oliveira hace a la Maga de nuevo de carne y hueso, da objeto a su amor, y así encuentro el hilo que le faltaba, el árbol de la vida que lo puede llevar hacia la revelación. Se entrega al mundo-Maga y recibe una segunda oportunidad para la redención.[8]

Sin embargo, como indica Steven Boldy, esta revelación no tendrá ningún sentido a menos que Oliveira logre comunicársela a Traveler y su mundo, para unificar el lado de acá con el lado de allá (Boldy, 86). Por lo tanto, es imprescindible que Talita cuente a su esposo lo que ha pasado entre ella y Oliveira, para hacer posible el enfrentamiento de los dos hombres. La confrontación se realiza en el cuarto de Oliveira, en el que ha construido un laberinto de hilos para protegerse de Traveler. En este momento, aunque ambos se quedan en el territorio que les corresponde, Traveler y Oliveira logran por primera vez entenderse. Antes de salir del cuarto, Traveler expresa su amor por Oliveira con un gesto que anula la distancia: "Traveler lo miraba, y Oliveira vio que se le llenaban los ojos de lágrimas. Le hizo un gesto como si le acariciara el pelo desde lejos" (507). Entonces Traveler baja al patio para reunirse con Talita, ella con un pie en la casilla tres, y Traveler en la seis, juntos forman la nueve que conduce al cielo.

Para Oliveira, "todo era un maravilloso sentimiento de conciliación y no se podía violar esa armonía insensata pero vívida y presente, ya no se la podía falsear" (507). Las miradas de Traveler y Oliveira se encuentran "como si dos pájaros chocaran en pleno vuelo y cayeran enredados en la casilla nueve" (508). En este momento, el triángulo que forman Traveler, Talita y Oliveira niega por fin el dualismo y el doble: es un momento en que el mundo se siente íntegro.[9] Pero este momento armónico, como todos, dura sólo un instante. Oliveira ha tocado el borde de la eternidad pero también el de la locura, porque no puede desatarse de la carga de "los cinco mil años de territorio falso y precario" (508), está condenado a caer de nuevo en el orden. Como Orfeo, mira atrás y pierde el paraíso.

El fracaso de Oliveira es el de todos los hombres. No hay cielo, no hay verdad, sólo existen instantes de revelación que se dan a través del amor

y de la literatura. Por lo tanto, aunque Oliveira fracasa, la novela tiene la capacidad de vencer, porque la tarea creadora también es una búsqueda, una "cacería" que va más allá de la existencia individual.

El papel de la Maga tiene importancia también en este nivel, el nivel del texto, en el que ella representa, de una forma, lo que la novela aspira a ser. Como observa Oliveira, la Maga es un camino hacia lo eterno, y la literatura es otro, ambos son "puentes vivos" (560). Para Morelli, el acto de escribir es "dibujar mi mandala, y a la vez recorrerlo" (564). Como el centro del mandala, la Maga pertenece a una zona sagrada (Eliade, 68–69)[10] donde el tiempo cronológico no existe. La Maga para Oliveira es "raíz de tiempo, cosa anterior, *primeval being*" (596). Su tiempo es un tiempo primordial, sagrado, en el que el presente, el pasado y el futuro son uno. El tiempo mítico en que vive la Maga niega los absolutos del tiempo histórico de la misma manera que una estructura multifacética intenta vencer la novela lineal.

Poco antes del desenlace final, Oliveira revela su entrega al mundo-Maga cuando confiesa a Traveler que "de tu lado ya no puedo estar, todo se me rompe entre las manos" (506). Las líneas del tiempo y espacio se están borrando, y Oliveira está acercándose a la Maga, quien "no tiene el menor sentido de las distancias, el tiempo se las hace trizas en las manos" (477). Oliveira denuncia el tiempo cronológico como parte de la dialéctica occidental, y quiere que se rompa en mil pedazos el "tiempo de los empleados" (369). Asimismo, Morelli escribe del error del tiempo histórico:

> Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes *aunque* paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y habitado por pintores y escritores que rehúsan apoyarse en la circunstancia. . . . intentan una obra que puede parecerse ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes. (659)

La Maga revela su mundo mítico a Oliveira a través de su amor, rito que tiene en sí implicaciones creativas. Como señala Jason Wilson, el paralelo entre el proceso creador y el acto sexual es una idea fundamental de los surrealistas. La poesía y el amor son, en efecto, dos caras de la misma realidad: ambos son intentos de recobrar los orígenes edénicos, y ambos prometen una reconciliación de contrarios (Wilson, 99–100). Esta relación se manifiesta claramente dentro de la relación sexual de Oliveira y la Maga. Oliveira habla de dibujar la imagen de la Maga con el dedo, y evoca su amor ya perdido como "un silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua" (593). Hacer el amor es entregarse a una zona sin palabras, brindar un instante orgásmico en que todo se derrumba y vuelve a nacer.

El amor, entonces, es el acto supremo de la creatividad, pero sus instantes de revelación son como relámpagos, no duran más que un momento. Asimismo, ya escrita, la imagen se queda en el pasado. ¿Cómo, entonces, hacer la palabra presente? ¿Cómo crear un texto que niega la temporalidad? La respuesta, se sugiere, se encuentra en los silencios entre las palabras. Morelli propone la novela des-escrita, una novela que cobra vida a través de la palabra escrita y los silencios afuera. Es el reino del tiempo mítico, es el lado del mundo-Maga. La Maga no vive en el mundo de las palabras, ella *toca* la realidad, "no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía" (718). Ella conoce el secreto de la rayuela y cómo llegar al cielo, "una piedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien... sin necesidad de vendanta o de zen o de escatologías surtidas" (368). Como la novela frente al lector, la Maga abre la puerta para Oliveira en su primer camino hacia el cielo, pero el único acceso verdadero depende de su propia mano creadora. La Maga y Talita pueden guiarlo al puente, pero él tiene que cruzar el abismo solo.

La mujer es el principio fecundo al que el hombre tiene que volver, es el mar primordial de los orígenes que sólo se expresa a través de la imagen y la metáfora. La Maga sólo puede ser resucitada a través de la palabra, pero no por la palabra cotidiana, no por la novela lineal. La puerta hacia el infinito sólo se abrirá a través de un lenguaje renovado, en una novela en que las líneas cronológicas se borran y se mezclan infinitamente. Esta novela es *Rayuela*, novela que niega el tiempo y permite al lector abrir la puerta a una lectura abierta y sin fin.

Kristine Ibsen
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. En adelante las otras citas de la novela se incluyen en el texto entre paréntesis, con la página indicada.
2. Para más sobre el motivo de la puerta en la obra de Cortázar, véase Angel Rama, "Julio Cortázar en su cielo narrativo," *Revista Nacional de Cultura*, no. 221 (1975), 27-39 y Hugo J. Verani, "Las máscaras de la nada: *Apocalípsis*, Dylan Thomas, y 'El Perseguidor' de Julio Cortázar," en *Narradores latinoamericanos* (Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980), 231-246.
3. No es de sorprender que hay muy poco del punto de vista de la misma Maga dentro del texto, ya que es un personaje ausente y su aceptación de su destino dentro del texto es, al fin y al cabo, una mitificación retrospectiva. Todo lo que se sabe de la Maga es transmitido por los demás, como observa Ronald, "No sé cómo era, no lo sabremos nunca. De ella conocíamos los efectos de los demás. Eramos un poco sus espejos, o ella nuestro espejo" (718). De hecho, el mismo Cortázar en los primeros bosquejos de la novela concebía a la Maga como

invención de Oliveira, no como un personaje de carne y hueso. Aunque si cobra vida en la novela, su papel no es autónomo: su importancia se basa completamente en su relación complementaria/antagónica con Oliveira. Es evidente, entonces, que esta objetivación señala su función simbólica, la cual se confirma dentro del texto por su asociación constante con símbolos de trascendencia (puerta, río, puente, etc.). Para más sobre la evolución de la Maga como personaje y símbolo, véase Julio Cortázar y Ana María Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983). El papel de la Maga es también estudiado a fondo en Ana María Barrenechea, "La Maga en el proceso de escritura de *Rayuela*: Pre-texto y texto," *Explicación de Textos Literarios* XVII:1-2 (1988-1989).

4. Hay varias referencias más en la novela que sugieren conexiones con la obra de Dante, entre ellos, los símbolos del puente, la llave, la puerta, y el umbral, el descenso al infierno, la piedad necesaria de Beatriz antes de la confesión de Dante, y la importancia de los números tres y nueve.

5. Según el pensamiento jungiano, cruzar el agua frecuentemente se asocia con un cambio de actitud.

6. Simone de Beauvoir observa que las leyes de Manú prometían el paraíso a la esposa legítima con tal de que aceptara el orden establecido y su papel dentro de ese orden. Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trad. H. M. Parshley (New York: Alfred A. Knopf, 1952), 74, 158.

7. Para Lida Aronne Amestoy, el recobramiento de la Maga en Talita representa una fusión ontológica de las potencias de la intuición y la conciencia. Lida Aronne Amestoy, *Cortázar: La novela mandala* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972), 73. A la vez, la contraposición del *estar* de gris (color de los uniformes de los empleados del manicomio, representativo del orden y del lado de acá), y *ser* de rosa (color que usan los pacientes de la institución, representativo de la locura, una manifestación del otro lado) sugiere que el orden establecido es un estado superficial, mientras el lado de rosa sigue siendo lo fundamental, al que debe aspirar el hombre. Recordemos también que cuando Oliveira imagina que ve a la Maga en la rayuela, está vestida de rosa, y que los locos, como la Maga, saben el secreto de este juego.

8. Evidentemente, la escena contiene numerosas referencias a símbolos de renacimiento, entre ellos los números ocho y dieciocho, los ojos verdes del paciente número, 18, paralelo además a las velas verdes de la Maga, asimismo el descenso mismo que sugiere el mito grecoromano de Demeter y Kore y el mito hindú de Tara y Maya.

9. En la novela hay varios ejemplos de constelaciones de personajes en la forma del triángulo, entre ellos: Oliveira, la Maga, Pola; Oliveira, la Maga, Ossip; Traveler, Talita, Oliveira; Pola, la Maga, Talita, las tres caras de la luna (y de la locura), el tercer ojo de Shiva, que promete el recobramiento de lo eterno a riesgo de la destrucción total.

10. Cortázar alude explícamente a la asociación de lo femenino con esta zona sagrada (y la relación de esta zona con la literatura) cuando Morelli comenta que "por la escritura . . . me acerco a las Madres, me conecto con el centro— sea lo que sea" (564).

OBRAS CITADAS

Alighieri, Dante. *The Divine Comedy*. Trad. Henry F. Cary. New York: P. F. Collier & Son, 1909.

Boldy, Steven, *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2da. ed. Trad. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1971.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane*. New York: Harper Bros., 1961.

González, Eduardo. "Cortázar: Figuras y límites," *Modern Language Notes* 89 (March 1974).

Neumann, Erich. *The Great Mother*, 2da ed. Trad. Ralph Manheim. New York: Bollingen Foundation, 1963.

Wilson, Jason. *Octavio Paz: a study of his poetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Mester, Vol. xviii, No. 1 (Spring, 1989)

La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco

"nada hay oculto si no es para
que sea manifestado" (*Marcos* IV 22)

I

> (Los verdaderos alquimistas) se expresan siempre a través de imágenes, figuras y metáforas, para que puedan entenderlos sólo las almas sabias, santas e iluminadas por el saber. Sin embargo en sus obras han trazado cierto camino y determinada regla, de manera que el sabio pueda entender, y, finalmente, lograr, tras algunas pruebas, todo cuanto ellos describen de manera encubierta. (Burckhardt 30-1)

Esta afirmación de Sinesio del siglo IV de nuestra era, referida al código hermético de los alquimistas, se podría aplicar por carácter analógico al lenguaje de los poetas. Y si se sustituye en el párrafo citado la palabra "sabio" por la idea de "intérprete", se dará con el "camino" necesario para comprender y transitar las "reglas ocultas" subyacentes a toda obra poética.

Nos proponemos en este trabajo rastrear el proceso de transformación "alquímica" que sufre la imagen de la estatua de sal en el itinerario poético de Olga Orozco. En efecto, es notable comprobar la recurrencia con que aparece esta figura en su poesía.[1] Se trata sin duda de una imagen arquetípica predominante en el espíritu de esta autora, un modo de condensación de sentidos donde convergen los diversos motivos que componen el espectro temático de su pensamiento poético. Siguiendo al antropólogo francés Gilbert Durand, sugerimos que se trata de la "figura simbólica" —es decir, la representación icónica de un sentido oculto— que suscita una constelación de figuras poéticas configurativas de su obra.[2]

Según este autor, del símbolo emana un número de manifestaciones expresivas que repiten y aumentan su alcance semántico para perfeccionar así su comprensión.[3] Del mismo modo, es posible descubrir en la obra de Olga Orozco una redundancia semántica, una acumulación instauradora de sentido, cuyas imágenes o figuras representativas conforman la "estructura figurativa" de su poesía.[4]

Siguiendo a Durand, entendemos por "estructura" la interacción, el flexible dinamismo de un conjunto de "fuerzas" orientadas por y hacia un sentido, cuyo modelo nuclear es la relación equívoca —pero, por esto mismo fecunda— entre el símbolo y lo simbolizado.[5] El hilo conductor de estas fuerzas estructurantes estará dado entonces por el "régimen de la imagen", "que señala los motivos simbólicos y que indica las tendencias imaginarias subjetivas, el 'carácter' imaginal del autor" (Durand, *Figures* 123). Por medio de estas representaciones se sintetiza con gran economía el contenido del subconsciente poético.

El objetivo de este estudio será pues, atender a las resonancias poéticas que emite esta imagen y captar sus correspondencias simbólicas en una disciplina cosmológico-espiritual, la alquimia. Para ello se tendrá siempre presente el método de trabajo de Gaston Bachelard —la fenomenología de la ensoñación poética— que enseña: "La imagen sólo puede ser estudiada por medio de la imagen, soñando imágenes, tal como se componen en la ensoñación". (Durand, *Imaginación* 78)

Toda obra verdaderamente artística sufre un proceso análogo al de la "Gran Obra" de los alquimistas, en la que se cumple la transmutación de los metales en el codiciado oro. Del mismo modo que el alquimista intenta alcanzar su perfección interior —simbolizada en su actividad por la obtención del preciado metal—, así también todo artista, al plasmar su mundo de fantasmas interiores, experimenta un proceso de individuación que le permite finalmente ver reflejada su propia imagen en el espejo de su obra. Como bien dice Roger Bastide parafraseando a Mallarmé: "La obra de arte es la creación del espejo donde Narciso descubrirá su desnudez".[6] (Durand, *Figures* 275). Pensamos que la imagen que le devuelve este espejo a la poeta Olga Orozco es justamente la de la estatua de sal.

II

> Así como todas las cosas proceden del Uno y de la meditación del Unico, también todas las cosas nacen de este Uno mediante conjugación. (Burckhardt 237)

Este es el segundo apotegma de la Tabla Esmeraldina, presunta revelación de Hermes Trimegisto, que sintetiza el significado del proceso de la

obra alquímica. Se podría resumir con las palabras citadas la preocupación última de Olga Orozco, expresada en su obra[7] como una constante nostalgia por la Unidad perdida, y una angustiosa consciencia de la ruptura que implica la conjugación del Uno para "hacer nacer" las cosas de este mundo.

Es bien notoria la dualidad que vive esta "exiliada del Reino" al experimentar lo mundano como si fuera la "herida" de un "paraíso roto" (*PSA* 102). Su actitud es la de quien se siente desgarrado por fuerzas antagónicas difíciles —o quizás imposibles— de conciliar en esta existencia terrena. En su poesía, la materia vive en lucha constante con el espíritu, el cuerpo con el alma, las tinieblas con la luz, la vida con la muerte, la vivencia del rapto creador con los precarios vocablos que componen sus poemas. Esa escisión se hace a veces tan patente, que aún dentro de su propia persona, experimenta un fuerte sentimiento de otredad, un extrañamiento de sí misma debido a la duplicidad de su sustancia. Indudablemente, esta actitud tiene afinidades con la doctrina gnóstica, que marca una separación tajante entre el bien, referido al espíritu, y el mal, referido a la materia.

En su poesía, una posible superación de esta dualidad la da el amor, que brinda una efímera plenitud a esta desgarrada existencia. Pero este sentimiento es siempre "despiadado" (*OP* 77), es experimentado como ausencia, relacionado las más de las veces al "olvido", y no a una presencia fecunda. De este modo la división permanece vigente.

El poema "La caída", del libro *Los juegos peligrosos* resume de manera ejemplar este motivo. Se trata de una mirada introspectiva de la autora, su persona y el "doble" representados por dos estatuas. Fue necesario detener el fluir existencial en esta forma estática para captar más patentemente la inmutabilidad de la esencia. Si nos atenemos a la equilibrada simetría de la composición, se verá que la "estatua del azul" está ubicada entre los versos que corresponden a la invocación del alma. Dice en la parte central del poema, manteniendo una postura meramente apelativa ante estas dos estatuas que se enfrentan como si fueran Narciso contemplando su propia imagen frente a las claras aguas de un estanque:

> (¡Oh alma!, ¿adónde vas?,
> ¿adónde vas con las tinieblas y la luz como dos alas abiertas para
> el vuelo?)
> Estatua del azul: yo no puedo volver.
> Me exiliaste de ti para que consumiera tu lado tenebroso.

y luego:

> (¡Oh sangre! ¿adónde vas?
> ¿adónde vas como el doble de Dios y con la espada hundida en
> tu costado?)

Bella estatua de sal: tú no puedes llegar.
Te desterraste en mí para escarbarme con uñas y con dientes.
(*OP* 105)

Aparte de su cuidada estructura formal, que manifiesta una rigurosa simetría, es importante observar el mismo recurso en el simbolismo de las imágenes. En efecto, el color "azul" está referido al plano espiritual, mientras que la "sangre", como fluido esencial de nuestro organismo, es una referencia metonímica del "cuerpo". La "estatua del azul", entonces, es no sólo el alma que informa al cuerpo, sino también su molde celeste ("Estatua del azul, deshabitada," aclara en el verso inicial) que permanece en las entrañas del Uno, a la espera del regreso del alma que se "exilió de sí" para encarnarse en un cuerpo terrestre. Por su lado, la "bella estatua de sal" alude claramente al cuerpo, pero también a la unión de cuerpo y alma. Esta ambigüedad puede ser homologada a la particular composición de la sal: es un cuerpo sólido, como la piedra, pero, al mismo tiempo, tiene la capacidad de disolverse con facilidad. De igual manera, posee una cierta opacidad, como toda materia, sin embargo, por su virtual transparencia, se asemeja al cristal, que generalmente simboliza al alma.

El significado de esta imagen está casi siempre referido a la bíblica mujer de Lot; así aludirá generalmente al castigo impuesto por las rebeldías cometidas. Este, en su sentido alegórico. Pero, antes de seguir profundizando en el simbolismo de esta imagen, debemos retrotraernos a su génesis, a sus primeras expresiones poéticas y rastrear la gestación "material" de esta figura que acabamos de contemplar ya cristalizada.

III

> Las imágenes poéticas tienen, también ellas, una materia (. . .) Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita, como para que no sea tan sólo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que el elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética especfífica. (10–1)

Afirma Gastón Bachelard en su estudio *El agua y los sueños* acerca de la imaginación material. Y agrega más adelante: "la materia ayuda a determinar el desttino humano" (11).

Si tomamos a las "lágrimas" como signo emblemático del destino desdichado que se trasluce en la obra de Olga Orozco, podremos asegurar por analogía "material" que su poética específica es la acuática. En efecto, la materia que privilegia la imaginación poetizante de esta autora heracliteana siempre atenta al constante fluir de la vida que va a dar irremisiblemente en el "mar" de la muerte, es, a no dudarlo, el agua. Pero el agua se pre-

senta en su poesía como la sustancia innominada, se la reconoce más por su ausencia que por su presencia. Un ejemplo de esta idea la da la propia poeta al referirse a su infancia, el momento más cercano al Paraíso:

> Mi infancia comenzó en Toay, en La Pampa, y te digo que comenzó porque no ha terminado. Siguió creciendo conmigo y ha estado siempre latente, en todas mis edades, con su carga de terrores, de asombros y de misterios. Si no estuviera dentro de mí como un carozo o como un lugar, te diría que es una casa prodigiosa que anda entre los médanos y los cardos rusos, llevada por el viento, en medio de una planicie que alguna vez fue el mar y donde cada huesecito toma bajo la luz un relieve insensato. (*PSA* 273)[8]

Su infancia, entonces, es una "casa prodigiosa" ubicada en una planicie que "alguna vez fue el mar". Creemos que está aquí el núcleo onírico de su creación literaria. Ubiquémonos en ese pueblecito pampeano que vive la nostalgia del mar que ya no está, pero que se manifiesta por sus sedimentos: los "médanos", los "huesecitos", en fin los "salitrales". Y así, por proceso metafórico se llega al gran tema: la infancia (la vida) está ubicada sobre un salitral, mejor *es* un salitral. Por esto se conserva la nostalgia del mar, del agua maternal que remite a la calidez de la vida en el seno materno, y más lejos aún, a ese "caos-cósmico" —si se me permite la contradicción— de la vida anterior a la vida.

El mar, entonces, representa no sólo a su madre perdida tempranamente, sino que también es símbolo de la Unidad, de la plenitud. Lo paradójico es que el mar no es un elemento tan mentado en su obra como la sal, el sedimento que corroe y trae sufrimiento, pero que sin embargo, también purifica. He aquí un dato más acerca de la ambigüedad de esta sustancia.

Pero, volviendo al agua, es preciso recordar que esta materia, por su ductilidad, puede transformar su estado. de este modo, de líquido, pasa por congelación al estado sólido, y por evaporación, al aire. Este cambio de estados marcará las distintas etapas del proceso alquímico que atravesará la imaginación material de esta autora. Los dos primeros pasos de este proceso —el de disolución y solidificación— llamados en alquimia *solve et coagula*, se darán en su obra con reiterada intermitencia. Acompañemos el procesamiento de estas dos sustancias, el agua y la sal, que en el *illo tempore* imaginante de Olga Orozco están fundidas en el salobridad marina.

En su primer libro, *Desde lejos*, en el que está presente el paisaje de su pueblo natal, el agua ya ha retrocedido para dejar tan sólo el rastro de sus sedimentos: la arena, los huesos, las piedras, el polvo, la ceniza, la sal. Encontramos la clave simbólica de estos "restos" en un libro publicado treinta y tres años más tarde: *Mutaciones de la realidad*. Efectivamente, en el poema "La imaginación abre sus vertiginosas trampas", por medio

de una simbología marítima, se hace referencia a estos ''despojos'' que han quedado como ''cenizas'' del ''oro'' de la plenitud primordial:

—¡tanta alquimia al revés!—
y caer como cae una llovizna de oro transmutada en cenizas y en
  adiós
en estas habitaciones donde tan sólo bajan las mareas
arrastrando monedas desgastadas,
objetos que perdieron definitivamente su nombre y su sentido
despojos imprecisos atados con las guirnaldas rotas de la fiesta
—todo lo que ya es inventario de polvo, reclamo de naufragio
allá, en las canteras vertiginosas de la resurreción—
(*MR* 64)

Serán estas ''cenizas'', pues, la sustancia ''desintegrada'' que compondrá la aridez de la vida. Paulatinamente, ésta se irá ''integrando'' en sucesivas corporizaciones que representarán arquetípicamente la esencia inmutable de la poeta. Enumerándolas de manera progresiva: primero, el ''cuerpo transparente'', luego las ''dóciles máscaras'', hasta llegar finalmente a la ''estatua'':

Nada fueron en ella las sombrías tormentas,
el tiempo, la distancia, el triste decaer de las cosas terrestres
que solamente dejan en nosotros derrumbe y soledad.
(*OP* 25)

dice en ''Flores para una estatua'', enfatizando claramente el contraste entre la perdurabilidad de la esencia y la desintegración a la que está sometido el flujo existencial de los individuos.

Pero aparece además en su primer libro un tercer elemento que participará luego del significado de la imagen que nos ocupa. Se trata de la consecuencia que acarrea la imposible saciedad experimentada por la poeta en este mundo de residuos, en el que estamos ''mordidos por una sed que nada colma nunca'' (*OP* 48). Es esta ''sed'' del agua primordial el castigo impuesto por nuestra condición humana, la culpa que debemos purgar con obediencia, acatando el mandato divino, la ''ley'': ''no es preciso volver la vencida cabeza en despedida'' (*OP* 28), aconseja para el final del viaje terreno. Esta referencia mítica a la obediencia indicada por la divinidad, tanto a la mujer de Lot como a Orfeo, abre el sentido de esta imagen a su nivel alegórico: el desacato se paga con la conversión en estatua de sal. Estatua que fijará en la eternidad de un instante de desesperanza los sufrimientos padecidos durante toda una vida. Se mantendrá desde entonces la autora en un delicado equilibrio entre la sumisión y la rebeldía.

La perfecta integración de esta figura simbólica se dará recién en su tercer libro, *Los juegos peligrosos*. Es en el poema ''La caída'' —citado ante-

riormente— donde aparece por primera vez la mención clara a la "estatua de sal". La identificación de la poeta con esta imagen es evidente: "déjame contemplar en la nostalgia de esas vivas estatuas que miran hacia atrás" (*OP* 88); anhelo que traduce su remordimiento por alguna desobediencia "hacia lo alto". Es importante señalar que estas estatuas, en la imaginación creadora de Olga Orozco, están "vivas", es decir, poseen un dinamismo interno que transforma su composición material-simbólica con el paso del tiempo. En efecto, recordemos que en el origen se hallaba disuelta en el agua; más tarde pasa a la solidez desintegrada, condensándose de a poco en una forma humana. A continuación veremos cómo esta estatua "cobra vida" y anuncia como en una profecía, su sublimación en un cuerpo etéreo.

Pero es preciso consignar primero la conciliación de opuestos que brinda la cristalización de esta rica imagen. En ella se superan las dualidades que tanto desgarraban a esta autora, en una suerte de "bodas químicas" entre la sustancia (la sal) y la esencia (la estatua). Así, la estatua representará al Hombre, que, como "imagen del Universo", es el mediador entre el mundo espiritual y el mundo físico, y que por su doble naturaleza, participa de ambos. La sal, por su lado, es para la alquimia, "la ceniza que queda y que sirve para retener el espíritu volátil" (Burckhardt 173). De este modo, por medio de los sufrimientos, purifica al cuerpo y lo convierte en el "punto de apoyo y sujeción de un estado más elevado del espíritu" (Burckhardt 173). El alquimista Basilio Valentino dice al respecto:

> Toda carne que ha nacido de la tierra será destuida y vuelta a la tierra, y volverá a ser tierra, como tierra había sido. Entonces, la sal terrena provocará un nuevo nacimiento, mediante el hálito de la vida celestial. Y dondequiera que en un principio no hubiese estado la tierra, no puede haber un renacimiento según nuestra obra. Porque la tierra es el bálsamo de la Naturaleza y la sal de aquéllos que buscan el conocimiento de todas las cosas. (Burckhardt 224)

Búsqueda a la que sin duda se aboca Olga Orozco hasta el punto de franquear el umbral de lo que le está permitido al espíritu humano, intuyendo, sin embargo, por medio de esta afanosa pesquisa, que la verdadera plenitud se alcanza a través de las nupcias simbólicas:

> Entre las ceremonias del amor
> ninguna es comparable al matrimonio del sol y de la luna. (*OP* 94)

referencia evidente a la boda alquímica que logra recobrar la naturaleza completa de nuestra especie, superando la dualidad entre la materia y el espíritu, entre lo humano y lo divino, haciendo accesible de este modo, al Dios recóndito oculto en todo corazón.

Al alcanzar así "ese lugar de pequeñas alianzas como chispas" (*MR* 19) que Olga Orozco reclamaba como único don, accedemos al último paso

de este proceso, el de la ''alquimia volátil que evapora las duras condensaciones de los años'' (*OP* 155). Simultáneamente, se ha ido generando una nueva aptitud en la poeta, que se manifiesta a través de una identificación con la ''esfinge'', la ''sibila'', la ''vidente'', hasta coincidir este poder profético con la imagen de la estatua de sal.

Si nos remitimos a los últimos versos de su poema ''Presentimientos en traje de ritual'', hallaremos la integración de los distintos motivos simbólicos que hemos venido analizando. Con una imagen de lúcida belleza, comprendemos que la estatua de sal —ahora absolutamente identificada con el sujeto lírico— se ha convertido en un cuerpo sutil, al margen del tiempo humano, y que comparte la condición visionaria de quien está inmerso en la eternidad divina:

> Entonces la insoluble sustancia que no soy,
> esa marea a tientas que sube cuando bajan los tigres en el alba,
> tapiza la pared,
> me tapia las ventanas,
> destapa los disfraces del verdugo que me mata mejor.
> Me arrancan de raíz.
> Me embalsaman en estatua de sal a las puertas del tiempo.
> Soy la momia translúcida de ayer convertida en oráculo. (*MR* 16)

Y ahora sí, ya celebradas las ''agonías litúrgicas como ceremonias de adaptación al purgatorio'' (*MR* 86), estarán preparados su ''carne intangible'' y sus ''disueltos pies'' (*MR* 30), para acudir con sus ''grandes transparencias'' (*MR* 155) a la ''fiesta de la resurrección'' (*MR* 9).

Se completa de este modo el proceso de individuación de la autora, la conquista de su ser profundo a través de la equilibración brindada por su actividad poetizante. Se logró así superar simbólicamente la dualidad, mediante la representación de una unión misteriosa que condujo el trayecto hasta la adquisición de la plenitud sublimadora.

Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Marcaba en un trabajo anterior la recurrencia con que aparece esta figura en la poesía orozquiana: *La poesía de Olga Orozco: un jardín tras las tinieblas*, artículo que forma parte del volumen colectivo *Defensa del poeta*, Buenos Aires, Corregidor (en prensa)

2. ''Las cosas sólo existen por medio de la 'figura' que les da el pensamiento objetivante; son eminentemente 'símbolos', ya que sólo conservan la coherencia de la percepción, de la conceptualización, del juicio o del razonamiento mediante el sentido que se les impregna''. (Durand, *Imaginación* 70)

3. "el imperialismo del significante, que al repetirse llega a integrar en una sola figura las cualidades más contradictorias, así como el imperialismo del significado, que llega a inundar todo el universo sensible para manifestarse sin dejar de repetir el acto 'epifánico', poseen el carácter común de la redundancia. Mediante este poder de repetir, el símbolo satisface de manera indefinida su inadecuación fundamental. Pero esta repetición no es tautológica, sino perfeccionante, merced a aproximaciones acumuladas. A este respecto, es comparable a una espiral, o mejor dicho a una solenoide, que en cada repetición circunscribe más su enfoque, su centro. No es que un solo símbolo no sea tan significativo como todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí, les agrega una 'potencia' simbólica suplementaria". (Durand, *Imaginación* 17)

4. "(. . .) dans l'aventure de l'interprétation, de l'équivocité, où commence le délire répréhensible? On oublie trop souvent —et un certain pédantisme structural n'a pas peu contribué à cet oubli!— que l'essentiel pour un poème est de plaire et pour un commentaire d'amplifier s'il se peut ce plaisir. Il faudrait se demander toujours avant l'exégèse 'à quoi sert un poème?, et bien voir par là, s'il ne sert que la poésie, qu'il ne 'sert à rien' (comme l'a dit Kant avant Th. Gautier!). Il n'a surtout pas de 'sens propre', pas d'inflexible univocité comme voudraient nous le faire croire les prestigieux mécaniciens du formalisme linguistique. Il n'est que figure qui —Bachelard l'a bien dit— suscite des figures. Et la structure qu'on peut lui trouver est bien finalement une 'structure figurative'." (Durand, *Figures* 111)

(Es importante aclarar que Durand emplea los términos "imagen" y "figura" indistintamente. Las traducciones en el cuerpo del trabajo son nuestras).

5. "En effet de même que la structure est un rapport où les éléments ne sont pas 'arbitraires' parce qu'ils ne sont pas de signes saussuriens mais des forces, des 'res dynamicae' orientées, donc ayant un sens, le symbole est le vecteur sémantique de base dans lequel le symbolisant figure le symbolisé. Et le figure adéquatement, c'est à dire de tout 'patron' où les formes résultent et expriment des forces et des matières (donc au moins un couple de forces antagonistes). Le modèle structural que je donne d'un phénomène est sa figure opératoire, son symbole par rapport au symbolisé —aussi indicible que tout symbolisé— que constitue l'intégrité et l'individualité (l'unicité) du phénomène." (Durand, *Figures* 91)

6. La paráfrasis de Mallarmé: "O miroir!/Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée/ Que de fois et pendant des heures, désolée/Des songes et chercant mes souvenirs qui sont/ Comme des feuilles sous la glace au trou profond,/Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,/Mais, horreur! dessoirs, dans ta sévère fontaine,/J'ai de mon rêve épars connu la nudité!" Stépahane Mallarmé. *Hérodiade*, citado por Bachelard, *El agua* 41.

7. Obra publicada de Olga Orozco:
   - *DL:* *Desde lejos.* Buenos Aires, Losada, 1946
   - *LM:* *Las muertes.* Buenos Aires, Losada, 1951
   - *JP:* *Los juegos peligrosos.* Buenos Aires, Losada, 1962
   - *OOS:* *La oscuridad es otro sol.* Buenos Aires, Losada , 1967
   - *MS:* *Museo salvaje.* Buenos Aires, Losada, 1974
   - *VP:* *Veintinueve poemas.* Caracas, Monte Avila, 1975
   - *CB:* *Cantos a Berenice.* Buenos Aires, Sudamericana, 1977
   - *OP:* *Obra poética.* Buenos Aires, Corregidor , 1979/85
   - *MR:* *Mutaciones de la realidad.* Buenos Aires, Sudamericana, 1979
   - *ND:* *La noche a la deriva.* México, FCE, , 1984
   - *PSA:* *Páginas seleccionadas por la autora.* Buenos Aires, Celtia, 1984
   - *RC:* *En el revés del cielo.* Buenos Aires, Sudamericana, 1987

8. Entrevista de Alicia Dujovne Ortiz para "La Opinión" (22-1-78) (*PSA* 273)

OBRAS CONSULTADAS

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños.* México, F.C.E., 1978
Burckhardt, Titus. *Alquimia: significado e imagen del mundo.* Barcelona, Plaza y Janés, 1976
Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica.* Buenos Aires, Amorrortu, 1971
———. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre.* Paris, Berg International, 1979
Chetwynd, Tom. *A Dictionary of Symbols.* London, Granada, 1982

A PAPÁ

Me estoy nevando, viejo
¿qué me contás?
más acá de las ventanas
se nos vino el invierno

sobre las fotos y los libros
de las chancletas para arriba
me estoy nevando

por sobre diciembre
con sus crueles arbolitos
su papá noel empaquetado
por sobre el olor a estanterías empolvadas
tan aquí del trópico y los asados

está nevando
me estoy nevando

pero ésas son dos cosas diferentes
me decís
y yo no te contesto
por si acaso.

—Mario Cesareo

La canción de un mojado, el limpiador José

En la niebla invernal de la autopista de medianoche
Que despierta aún el seno hondo de la gente que no cree en Dios
Corro tanteando con 500 dólares del usado Mustang
Como mi mañana indecisa que se abandona en Texas subtropical de humedad
Las burbujas de gotas de agua son más veladas que la oscuridad.
Aquel vapor conmovido que penetra en mi sonrisa fatigada
Esta hora en que vuelvo del trabajo refleja mi identidad de habitante ilegal, como mi edad.
Como el faro que no puede desnudar la selva de humedades remotas aún a media milla
El ojo de mi mente que trata de iluminar mi destino, también corto.
Como la llama vacilante del farol que es único guía de esta vía turbia, acostumbrada
Veo lámparas de corazón que flamean en los días del país extranjero en que no puedo arraigarme.
La cara de mi esposa de veintiocho años y la de la hija que tendrá tres años
Que vienen con este sentimiento en que la niebla momentánea es más vívida que
El día ciudadano mezclado con nuestro sobrevivir como telaraña.
Aún la determinación con que quiero mandar más aún un centavo a México
Se destruye por mi anhelo en la niebla invernal que cae como aguacero,
Lentamente doy vuelta al destino de mi coche hacia la calle donde está la taberna mexicana.

—Byong Ha Hwang
University of California, Los Angeles

I. El duelo de *Requiem para (mi?) infancia RIO-plat-ENSE*

"Quoth the Raven:
Nevermore . . ."

NUNCA MAS
Nunca más los Cuervos
Nunca más los buitres
la carroña
el despojo
Nunca más el desamparo
el hedor
NEVERMORE

Es hora de morir en verdes esmeraldas
Ahí llega la Madre vestida de Negro
Es hora de morir en tenues transparencias
El río refulge
se hace uno con
Al cielo gris
La Armada Invencible
Llegan bombas
Las toninas
Abrirás?
Nunca más

Es hora de morir
y en el crepúsculo
te vestirás de novia con mortaja nupcial
Azahares, azahares a la niña
Vuelen bombas

truenen dados
El azar?
JAMAS SERA ABOLIDO
O si no...
Si no:
Sinuosidades candentes
en esta aurora que fenece   anochece

Y dónde han guardado a nuestros muertos?
Dónde encontrar la paz?
Y qué luz intensa, violácea
me anima a la queja,
Qué suave murmullo
me silencia la nuez?

Es que ahora todos?
Es que todos siempre?
Es hora de AHORA
De ahora y de muerte
Es hora de suerte
para NUNCA MAS
Nunca más tus gorriones
Nunca más la devoción
Y esa victrola llorona
Que se vayan!
Que me dejen morir!

—Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

III. The Desperadoes queman las naves de *Requiem para (mi?) infancia RIO-plat-ENSE*

"Sacudiré hasta el polvo de las sandalias
que han hollado esta Casa"

Dale la espalda al Sur
Cabalga
Déjate llevar por el humo
del incendio que tú mismo
has avivado:
casa, enseres, muebles
PELUQUIN

(Polvo en ascuas
Brasas
despeñadas ardidas
Dientes hambrientos
de morder tanto polvo

Polvo en ascuas
entre las cenizas
Carbunclos veloces
que dispersa el viento

Y el humo de tu incendio
está subiendo)

—Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

Condena

El día clave ha llegado
de aquí parto al olvido
temo, pienso, he amado.
Quizás la muerte defraude
como lo ha hecho la vida.
Entre cuatro paredes
mi existencia perdida.

Condenado a muerte he vivido
contando los días
contando los meses.
La ejecución se aproxima
ya no me defiendo
no grito ni ruego.
Partiré orgulloso
aunque las manos me tiemblen.

Un cura pequeño
bendice mi frente.
La hipocresía persiste.
Me acusa la gente.

Estrecho laberinto
de interminables tinieblas
me espera el verdugo
los labios me tiemblan.

Se escuchan latidos
como los de una canción
en las lejanías
de mi corazón.
Constante el martirio
terrible el pavor
como una queja lenta
se eschucha mi voz.

—Edie Sabetay-Wilcox
University of Colorado-Boulder

Los busco y los encuentro en medio de mi alma

Me iré buscándote por la luz de mayo
entre los copos azules de las jacarandas.
Me iré buscándote en esa lejanía castellana
donde te amé ciego de azules,
buscándote en los paseos de Georgia
donde mi corazón vio
tus ojos más profundos que la tormenta,
y volveré a ver las tardes de verano en Santander
y el barco a lo lejos
y tu cuerpo libanés y tu piel salada.
Y me iré al fin cerrando los ojos para veros,
dando al olvido penas y evidencias,
hacia la luz
que me señaló vuestra alma
en tardes de amor, filosofía y música.

—Luis Miguel Vicente García
University of California, Los Angeles

Insomnio

Hoy es una noche eterna,
en el lento declinar de las horas,
posa suspendido en el recuerdo.

Una pasión inefable mastica su alma,
ala quieta en unos ojos;
el eco de un nombre
salpica de deseo su frente.

Un ser extranjero retuerce pensamientos
para dibujarle efímero.

Mas él se sabe enamorado
de nadie,
de un nombre, unos labios,
una brisa delicada
que se desvanece como el tiempo.

—Luis Miguel Vicente García
University of California, Los Angeles

Mester, Vol. xviii, No. 1 (Spring, 1989)

Tiempo de morir

Decidimos entrar en el matrimonio con la alegre certeza de quienes entran en su perdición y lo disfrutan. No es que no nos guste la intimidad; a ella debemos una serie de canonjías insospechadas porque, hay que decirlo, él y yo no éramos tenidos como personas respetables, quiero decir, no éramos de fiar. Por lo demás, no me parece que esto fuera injustificado, porque no hay nada de respetable en eso de entrar caprichosamente a los mingitorios, por ejemplo, a escribir cosas. Mejor dicho, a uno, su favorito. Ignoro lo que escribirá; no es eso lo que me importa. Él y yo lo decidimos así: cada quien su vida. Se trata de mí, de tener que mirar siempre la misma fachada, esperándolo. ¿Tiene esto algún sentido? Temo que igual que lo otro, estos deseos también se hallen corrompidos por la urgencia o el deber, por la necesidad de cumplir con la imagen que nos hemos impuesto. Antes tuvimos que padecer en silencio el rechazo que los demás se empeñaban en hacernos evidente —nuestra indignidad no se debía a otra cosa que a nuestra situación de solteros—, y hoy, en cambio, podemos agradecer a nuestro estado civil, o al desprecio hacia todo a que éste nos ha llevado, la relativa facilidad con que podemos ocuparnos de cumplir nuestros deseos sin ser recriminados mayormente. Ya no resultamos ostentosos: estamos felizmente casados. Pero queda un estigma: él sigue exhibiendo su antigua libertad como si fuera la de hoy. No obstante, poco a poco hemos ido plegándonos a las fatales convenciones que en un principio nos resultaron hasta divertidas, inmersas en el hálito misterioso que rodea todo lo nuevo. A veces pienso que todavía nos quedan muchas cosas por compartir. La noche y la memoria; quizá también la indiferencia. O quién sabe. A lo mejor tampoco eso.

A él le gustaba asistir a lugares donde no era conocido. Nunca echó raíces; su día estaba constituido de pequeños fragmentos imposibles de relacionar, pero carentes de toda significación. De toda una serie de actos recurrentes nunca pudo sacar nada en claro, por la sencilla razón de que no había nada qué sacar: siempre que podía, evitaba concienzudamente nutrir cualquier idea o seguir una conversación que empezara a incursionar

más allá de lo trivial. Tampoco permanecía en el mismo sitio demasiado tiempo. Le aterraba ser reconocido por alguien, ser buscado, invitado. Su terror partía de la necesidad de no ser identificado ni identificar las cosas como familiares. No tener que definirse. Ser cómodamente anónimo. Libre. Y ser libre era entonces ser informe.

De vez en cuando asistía a los baños generales con la ilusión de encontrarlos casi vacíos; evitaba todas esas miradas ante las que sentía la necesidad de justificar algo. Le bastaba decirme que iba con T para que yo comprendiera. No era T, no era alguien en particular. Pero siempre hay que poner nombre a las cosas, por eso todos esos cuerpos se resumían en T. Cuerpos grandes y pesados, ágiles, escuálidos, o ninguna de esas cosas. Hermosos cuerpos amorfos; cuerpos sin ojos. A veces, le bastaba con rozar una pierna tibia sin rozarla, o mirar una instantánea, única vez otros ojos para después rechazar esas naturalezas masculinas sin redondeces que deformaran la perfecta erección de su altura mientras él, casi acostado, los veía de arriba a abajo sin emoción. El entusiasmo por hacer cómplices a quienes no lo conocían y en pocos minutos lo olvidarían por completo lo impulsaba a llevar los contactos furtivos un poco más allá de lo ambiguo. Y luego, salir casi de inmediato a respirar el aire atestado de otros vahos y tomar algún café; hojear alguna revista o entrar a escoger largamente un disco que no iba a comprar. Más tarde venía por mí. A las siete. Entonces, mi cuerpo abría una ventana y poco a poco, a hurtadillas, entraba el placer.

A intervalos, pero de modo muy lento, nos fuimos habituando a otras costumbres. Por mi parte, adopté partículas entrecortadas de una lengua desconocida hasta ese momento, y comencé a hablar con demasiada frecuencia de la cocina, el clima y las últimas noticias, es decir, de todos aquellos lugares comunes con los que compartía la dicha de una vida sin complicaciones. Comencé a disfrutar del placer de reconocerme cada día, idéntica y fiel a la persona que había sido el día anterior. Él, en cambio, permanecía inmaculado. Ser fiel a sí mismo significaba repetirse, traicionar. Pero en ambos casos nuestro verdadero mundo permanecía oculto, y esa superioridad nos aislaba de un modo sorprendente del juego que nos incluía y nos hacía identificables. Por las noches dejábamos a sus padres en la compañía de los nietos que raramente disfrutaban con sinceridad, y salíamos a toparnos con una ciudad tibia y llena de esperanza. Nos entregábamos a la mañana de una noche que se abría para recibir nuestros mustios cuerpos anhelantes de observarlo todo, de embeberse de todos sus rincones. Para él hubiera sido insulto hablar de lo ridículo que lucía con esa ropa anacrónica y envejecida con deliberación. Amaba los sombreros tanto como su pasado liberal. Es curioso que ahora lo refiera de este modo, porque entonces me resultaba encantador. Me gustaba que sudara, por ejemplo. Ahora lo detesto. Pero en ese tiempo, un agradable tedio

nos hacía disfrutar de todo lo que considerábamos sensual. Y sudar era algo espantosamente sensual. A veces entrábamos separadamente en un bar y yo me alejaba para observarlo a distancia. Al invitarme, algunos minutos después, a compartir lo que de este modo podía resultar más interesante, ambos teníamos que admitir que la secreta complicidad que nos unía, obraba también en nuestra contra. Más tarde nos dirigíamos silenciosos a nuestra cama de esposos, y eso bastaba para que una distancia se nos interpusiera. Yo comenzaba a desvestirme dándole la espalda y él, sin notarlo, se volteaba hacia el lado opuesto, durmiéndose a los pocos segundos. Pasaría algún tiempo antes de que el sueño que súbitamente lo invadía todo fuera más un motivo real de incomunicación que una tregua: nuestras naturalezas están confeccionadas con tal meticulosidad que la memoria, siempre acechante, nos libera con cierta eficacia del apuro de la inconstancia. El temor que se oculta entre las valvas de nuestra noche era entonces sólo bálsamo y descanso.

No recuerdo cuándo empecé a disfrutar de la tristeza que mi adaptación le causaba. El hubiera deseado que me buscara un amante, que intentara una vida alejada de lo vulgar, como la que antes compartíamos. Con su curiosidad antigua me miraba sin comprender la traición que con ello hacía a mi posible adulterio, mientras yo le sonreía, invadida de una extraña generosidad. Empecé a ocupar mis horas al lado de Alicia, mi cuñada, y de mi suegra. Tenaces como pulgas, los niños rondaban entre tanto, gritando, jugando, gritando:

Juan Pirulero mató a su mujer
con siete cuchillos y un alfiler;
todos creyeron que era un cordero
pero era la esposa de Juan Pirulero.

Hablábamos de los quehaceres, de los deberes, de los ciclos. Los rituales cotidianos nos hacían sentirnos seguras, próximas a la tierra; la purificación del diálogo incansable nos aislaba del miedo. Pequeños incidentes, como el hecho de que María, o Alberto, o Ramón sufrieran algún percance insignificante, cortaban la conversación por momentos y yo me regalaba, al tiempo de levantarme, una modesta convicción: "soy una fracasada", y me agradecía en silencio el placer de las humildes satisfacciones que la vida aún podía reservarme. Extrañamente, era feliz. Las visitas al interior de mis deseos eran cada vez menos frecuentes y la ausencia de caricias se fue volviendo una costumbre. Habíamos aprendido a expresar nuestro afecto a través de la tradición y la vida en familia a que nuestros parientes nos habían orillado con un esmerado proteccionismo, aunque no recuerdo que él hubiera estado en esas tertulias presente del todo sino muy rara vez. Yo hablaba por su boca y eso era suficiente. Desconocía sus gustos y opiniones deliberadamente con el fin de reinventarlo, y él se ocupaba

de aprenderse con aplicación. Trataba de hacer suyas todas esas frases que no entendía y que se referían a su persona, y asentía con deferencia. Muy rara vez la distracción permitía que se hiciera algún silencio y entonces la angustia se nos metía entre la ropa, desconocida y perfecta. Empezamos a salir con menos frecuencia y a hacer más sencillas nuestras diversiones: al cine más próximo, al restaurante de la esquina. Él, sin embargo, buscaba con cuidado el momento más propicio para exhibir su disidencia. Se conformaba con poco; un tímido grafitti, una provocación. Y una atención moderada cuando exponía sus fingidas hazañas con demasiado aparato. La última de ellas había sido proponerme matrimonio.

¿Nos proponíamos imitar a nuestros padres, o una suerte de designio nos empujaba a actuar como ellos? Se hubiera podido registrar con precisión, de haberlo querido, la causa por la que esa suerte de complicidad se nos infiltraba cuando coincidíamos en la misma reflexión: desayuno a las ocho/niños a la escuela/trabajo/breve intercambio con el café; niños del trabajo/parque/trabajo/cena y sueño: mirábamos nuestro pasado con desconfianza.

A nadie se le puede reprochar que odie y ame a la vez, así que ¿cómo saber lo que él y yo hubiéramos querido recriminarnos cuando nos mirábamos? Una tibia sonrisa: difícilmente podía convencerme de que algo iba a cambiar y sin embargo tampoco lo deseaba. Me gustaba verlo frente al televisor, gastando sus horas con indolencia; me gustaba que todo fuera siempre tan igual. Una muerte decorosa y a tiempo es todo lo que puede honestamente desearse, pensaba.

Los niños duermen; casi puedo oír el suave ritmo de sus pulmones y él está terminando de desvestirse: ''este muñequito de hule ya se va a dormir'', pero antes, apenas unos instantes, una larva pálida y sin esperanza: un sexo. Lo tomo con cautela entre mis manos y lo beso. También hubiera querido estrujarlo, torturarlo y morderlo y no obstante, lo beso con suavidad en espera de mi próxima ocasión de brillar: la comida, la limpieza, una fiesta de cumpleaños.

—Rosa Beltrán
University of California, Los Angeles

Mester, Vol. xviii, No. 1 (Spring, 1989)

Las semillas de la Virgen

Hipólito no puede aguantar más. Está hasta el copete, harto amolado de todo lo que es frontera, aduana, migra, interrogantes. No quiere pasar más rato en Laredo. Sólo quiere estar en casa, con su mujer, a pesar de los achaques que la han llevado a la perdición. Los amigos de Hipólito, pura gente de confianza, le habían asegurado que la frontera ya no tenía patrullas, que sin inconveniente podía entregar el paquete a Míster Cummings-Smith allá en San Antonio y estar de regreso en Los Cacastles, su pueblo, más bien ranchería, el mismo día. Todo esto se lo ha contado ya varias veces a los de aquí, y todo sin convencerlos.

Hipólito aborrece la situación. Le da asco el cuartucho en el que se halla y hasta el foquito desnudo del techo. El cuarto está desprovisto de muebles, salvo dos sillas de metal. Dos oficiales están sentados en ellas. Se parecen a los gabachos, pero quién sabe. Visten uniformes policiales de los gringos pero saben hablar español. A lo mejor son pochos. Uno de ellos, Cirilio, desguangüilado, modelo de carnosidad, con jiotes en las mejillas, tiene en la mano una porra de hule. Los dos oficiales le sonríen a Hipólito, que está de pie, fatigado, manos esposadas, sólo lleva puestos los calzones. Hipólito se ve agobiado por las preguntas enfadosas que no parecen tener fin. Mira hacia el foquito colgado de un pedacito de cordón que a veces tiembla al entrar una racha de aire caliente de fuera, así como se columpiaba el San Cristóbal desde el espejo del camión. Ese foquito le parece ojo maligno, como aquel de don Apolonio. Le parece solecito en vías de morir.

"¿Cuándo puedo irme a mi casa?" Hipólito dice.

"Una vez que nos hayas cantado tu cancioncita entera, pedazo de malparto," le contesta con una sonrisa el señor de la porra.

"Qué fandanga ésta," dice Hipólito para sí pero en voz alta dice, "Sí señor."

Hipólito diseca culebras de cascabel y se gana la vida vendiéndoselas a los turistas. Ocupa un alpende desvencijado en las afueras de Sabinas Hidalgo, allá en la carretera para Laredo, y tiene un letrero de cartón que

dice TAXIDERMISTA. Su pueblo, Los Cacastles, queda mero abajo del vecindario de Sabinas, y es cosa de una hora de caminata, todos los días, para llegar desde la choza hasta el alpende. Hipólito pasa los días esperando a que algún coche gringo haga parada en seco y que la gente compre al contado siquiera una de las seis u ocho culebras atiesadas en postura temible. De vez en cuando vende alguna que otra, pero las demás se le quedan en el cuerpo. Chole, su mujer, joven, pelo negro trenzado, está con él, siempre temorosa de las culebras, no importa que estén bien muertas.

A Chole la obliga a que le ayude también cuando va en busca de culebras en estado de vida. Desde muy chica ella tiene horror a las culebras. Hace unos días por poco le pica una refea y desmesurada, y ahora padece de un miedo que no la deja en paz, ni a Hipólito tampoco, pues Chole, que apenas salía con todo el trabajo, ya no quiere andar con él a ningún lado, no quiere salir ni para dar de comer a las gallinas. Se ríe embobada, de noche se despierta lanzando lamentos y se enronquece de tanto gritar. Come poco, se adelgaza, empieza a verse esquelética, tiembla mucho. Tiene agruras y dolencias, respira fuerte y rápido, tiene hormigueo por todo el cuerpo, se queja de que se le palpita el corazón a todo dar. No deja que Hipólito la toque ni siquiera para desgastar el petate.

"Usté tiene ojos de víbora," le dice, y por fin él, fastidiado, la lleva contra su voluntad con don Apolonio.

Este, ombligón y con la calavera cubierta de sarna de güinas (desde hace meses se ha puesto lienzos calientes, lienzos frescos, pomadas de azufre y manteca, preparados de sangre de drago, pero de nada le han servido), está repanchigado sobre un sillón de mimbre estropeado, quebradizo. Hipólito se fija en que don Apolonio también tiene muchos granitos en las manos y en los brazos, que se rasca mucho, que es zurdo, y que las pupilas de los ojos son muy chicas e irregulares y que hay mucha rojez alrededor del iris. Hipólito se fija bien en todo esto. Se pregunta si los ojos de don Apolonio lanzan chorritos de sangre así como lo hacen los de las lagartijas enastadas.

Al rato don Apolonio dice, "¿Qué mosca le picó pa' que se presentara aquí?" Humilde, con el debido respeto, Hipólito le cuenta su problema. Desde el sillón don Apolonio escudriña a la paciente.

"Su cuchufante está medio combiliada. Está al borde de una crisis nerviosa," dice después de considerar el caso bajo todos los aspectos, "y de no comenzar en seguida con la curación puede que se enloquezca por completo o hasta puede fallecer pa' siempre."

"¿Cuánto piensa cobrarme?"

"No es cosa de poca monta. Es un caso bastante enrevesado."

"La empresa familiar no marcha."

"A mí me acude pa' pedir ayuda. Tendré que hacer uso de toda mi habilidá."

"Estoy bruja. Vivo arañando la cubierta."

"Esta curación va a exigir todos mis conocimientos."

"Le digo que estoy en la mera fuácata."

"¿Pobre? ¡Pobre el diablo que vive en el infierno! No soy ciego. Veo que los dos vienen calzados. El mismo Niño Fidencio, de quien soy fiel discípulo, andaba descalzo."

"Me lleva la retuntuncha. Estos guaraches están acabados, se están rompiendo."

Don Apolonio se pone a pensar. "¿No tiene ninguna cosa de valor?"

"Ni gallina descarnada."

"¿Hortaliza con alguna fruta?"

"De mi hortaliza ni se sacan nopalitos."

"Pos a ver si hay alguna posibilidá."

Con mucha humildad y reverencia don Apolonio se arrodilla ante un cuadro del Niño Fidencio S. Constantino. Hipólito ve que a éste le rodean rosas, halo y luna, las mismas cosas que se ven en la imagen de la Virgen de Guadalupe. Don Apolonio se rasca y reza en voz baja. Parece dialogar con el santo Niño. Por fin se pone de pie.

"Mire usté," le dice a Hipólito, "he platicado con el Niño Fidencio y me ha incumbido a que cure a su cuchufante. Cuando le puse en claro que usté no cuenta con muchos recursos, me dijo que le cobrara a largo plazo, con tal de que me pague algo ahorita pos me toca solventar a la tortillera."

E Hipólito acaba por entregarle a don Apolonio mil de los dos mil pesos que le quedan en la vida. Este guarda el dinero en un estuche de puros.

Con una sonrisa le dice a Hipólito, "Le presto entonces el crédito por lo que usté no me pagó ahorita, más por el resto que me va a deber de recompensa a su debido tiempo. Así cumplo con lo que ordena el santo Niño."

"Sí," dice Hipólito, "lo que el Niño mande y usté diga, pero haga que se componga mi mujer pronto, por favorcito. Se ha vuelto recoscolina."

"Se trata de una serie de curaciones. Una sola consulta no alcanza pa' concluir el tratamiento. Su cuchufante tiene muchísimos padecimientos y le puedo hacer más daño si se los desecho todos de golpe. Usté la tiene que traer pa' cá varias veces, nomás pa' que lo sepa, y me tiene que pagar a plazos, con intereses, hasta pagármelo todo, ¿me entiende bien?"

"Sí," dice Hipólito.

"Bueno, estamos compactados. Vamos a empezar. 'Ora, pa' que se dé cuenta, yo siempre estoy al tanto de los acontecimientos que por aquí tienen lugar, y sé que cierto nahual más ruin que los demás que por estas partes hacen daños y agravios se convirtió en culebra con el propósito de darle un sustazo a su cuchufante. Afortunadamente, yo con el apoyo del Niño Fidencio y de la Virgencita y de los santos del cielo la puedo aliviar. Pero la culpa la tiene usté por haberla llevado allá por donde los nahuales

se juntan pa' chiquihuitear y acechar a la gente, con afán especial de malear a las hembras.''

Don Apolonio se pone a meter a un amuleto de hojalata un poco de tierra que saca de una tinaja. Luego agrega unos pedacitos secos de coyaye. Luego ata el amuleto al cuello de Chole.

''Esta tierra es del Rancho de las Cuevas, allá en Guanajuato, que es donde el Niño nació. Hoy día todo el lugar se ve aureolado, pos de escuincle el Niño anduvo por ahí. Cada vez que paso por esas partes vuelvo con tierra. También puse unos pedacitos de yerba de sannicolás, que sirve muy bien en los casos de animales ponzoñosos, y 'ora, vuelva a casa con su cuchufante mientras yo consulto más rato con el Niño entre rezos y penitencias pa' determinar el mejor plan de tratamientos. Regrese con ella mañana por la tarde como a estas horas. El amuleto la conservará durante la noche.''

Josefina, mujer tetuda y culona, cagatintas de la Jefatura, entra cuzqueando en el cuarto y les entrega hamburguesas y Coca Cola a los oficiales. Para Hipólito, ni agua.

''Soy tu esclavo, mamacita linda,'' dice Cirilio, el oficial de la porra. ''Miles y miles de gracias.''

''Más tarde me las puedes pagar, ¿eh? Te espero después de la jornada.''

''Cómo no, tesoro, con toda seguridad. Y con esas carnes ni frijoles voy a pedir.''

''A mí no me caería mal humedecer un poco el pizarrín,'' dice Jacobo, el otro oficial con aspecto de chintete mientras se cierra la puerta. ''Gallina vieja hace buen caldo.''

Comen y siguen con sus preguntas. Hipólito se siente endeble por el olor de las hamburguesas. Sólo ha comido, el día de hoy, una guayaba llena de gusanillos blancos que encontró en un asiento desocupado del camión hace muchas horas, muy de mañana.

''¿Así que traficas en culebras muertas?''

''Sí señor.''

''¿Y no en chiches de gallina?''

''No señor.''

''¿Y no en ninguna cosa más?''

''No señor, de ninguna manera.''

''¿El ololiuhqui?''

''Ni sé lo que es señor.''

''El curiosero inocente, ¿eh? ¿Siques porfiando en que no eres narcotraficante?''

''Sí señor.''

''¿Te das cuenta de lo que te puede pasar?''

''No señor.''

''¿Nunca te has dedicado al contrabando de sustancias?''

"De cuáles sustancias señor?"

"De las drogas, menso."

"Yo sólo vendo culebras señor."

"Cómo echas papas. ¿No sabes lo que te va a pasar?"

"No señor."

"Qué testiduro."

"Sí señor."

"E idiota."

"Sí señor."

Cirilio sonríe. "Te van a encarcelar para un montón de años. Los carceleros te pegarán puntapiés en los sitios particulares."

"Te darán pinchazos eléctricos al pajarito que te chamuscarán la carne," dice Jacobo.

"Te pelarán el pito con papel de lija hasta que no sirva ni para mear."

"Sí señor."

"Echarán yerba sin raíces a tu comida."

"Pos parece que sí he pisado mala yerba," Hipólito dice para sí.

"Las cárceles están plagadas de bichos que te traparán a todas horas," dice Jacobo. "Te pillarán la piel, se meterán en tus ojos, en tu culo, cenarán tus tripas."

Hipólito guarda silencio.

"¿Dices que no sabes lo que es el ololiuhqui?"

"No sé lo que es señor."

"Deja de hacerte el bobo."

"Sí señor."

"¿Cómo que llevabas en la bolsa semillas de esa sustancia?"

"Perdone usté señor, pero yo no creo que puedan ser lo que dice. Perdóneme, pero es que son puras semillas de la Virgen, de la yerba María, y son la medicina de Chole, mi mujer."

"Ya te cogemos en otra mentira. Si son de tu mujer, ¿por qué las tienes tú? ¿Y en este país?"

"Todos los días me toca moler unas de las semillas y mezclarlas con un poquito de tlachique pa' que se las tome. Pero no puedo dejarlas con ella, es capaz de cualquier locura y a lo mejor las tira, y valen un dineral. Si las tira, puede que se las coman las gallinas."

"Y de dónde sacas el conqué para comprarlas si eres tan pobre como quieres que creamos?"

"Me dieron lana mis amigos allá en El Buitre."

"¿El Buitre?"

"Sí. Queda nomás unos poquitos kilómetros de Los Cacastles, que es donde yo vivo."

Jacobo se echa a reír. "Si no comes algo pronto, tú mismo te vas a convertir en cacastle, tan rechupado eres. Estás hecho un chichicuilote." Babeando, se toma un trago de Coca Cola.

Dice Cirilio, "¿Y por qué a la botella de tu mujer le falta etiqueta? ¿De cuál farmacia es?"

"Pos fíjese que no sé nada de ninguna farmacia. Me la entregó don Apolonio, el que cuida a mi mujer. El me dio las semillas. Es discípulo del Niño Fidencio. Ha hecho muchos estudios sobre estas cosas."

"Un cuate presta sus servicios a tu mujer, ¿eh?" dice sonriente Jacobo.

Hipólito baja la vista.

"¿Así que tus amigos tienen lana de sobra y también semillas?" dice Cirilio.

"Sí señor."

"¿Y cómo se llaman otra vez esos grandes amigos?"

"Juan y Pedro señor."

"Ah, claro, Juan y Pedro. Lobos de una camada. ¿Y el apellido?"

"Pos no me lo sé señor, fíjese que nomás son Juan y Pedro."

"¿Y de dónde son estos buenos amigos que te obsequian lana nomás por tu bien parecer?"

"Pos quién sabe señor."

"¿Son naturales de El Buitre?"

"No sé. No me dijeron. Nunca se lo pregunté. Pero me imagino que pueden ser de Oaxaca, por ahí es donde cosechan muchísima yerba María. Al pensarlo bien no creo que sean de El Buitre, yo conozco a la gente de ahí. 'Ora que me acuerdo, los conocí por los buenos oficios de don Apolonio."

"Ajá. Claro Don Apolonio otra vez."

"Es el doctor de Los Cacastles, ya se lo he dicho."

"Pura mentira. Otros agente compañeros de nosotros pasaron por allí y regresaron hace poco. No dieron con ningún don Apolonio ni nadie sabe de él. También pasaron por El Buitre y tampoco supieron nada sobre ningún Juan o Pedro."

"Es que don Apolonio siempre ha hecho rancho aparte. Vive en el desierto."

"¿Y desde cuándo conoces a esta gente?"

"A don Apolonio desde chiquilín, aunque desde lejos. El siempre ha guardado las distancias con los lugareños. Y a los otros, a ver, hace quizá tres semanas. Son amigos de don Apolonio, se llevan juntos. Y también son amigos de Míster Cummings-Smith allá en San Antonio. Ellos me platicaron mucho de él y me dieron su dirección."

Los oficiales no dejan de hacer sus preguntas. Sudan mucho y se repiten mucho. Hipólito no entiende por qué tienen que ser de genio tan áspero y malmodiarlo tanto. A lo mejor comieron gallo. Lo único que Hipólito quiere es coger el camión para Sabinas, regresar a su choza en Los Cacastles y llenarse la barriga de frijoles.

"¿No te das cuenta, imbécil, de que el paquete que intentabas llevar a San Antonio es para un cuate muy chalecón, muy notorio, aquí en Texas?

¿Que encontramos una cantidad industrial de semillas de ololiuhqui escondidas dentro de tus culebras?''

Hipólito piensa. ''De eso no sé yo nada señor, se lo he dicho ya. Mis amigos me pidieron un favorcito. Compraron unas de mis culebras y se las llevaron a su casa. Más luego me pidieron que las entregara yo a Míster Cummings-Smith allá en San Antonio, que eran un regalito pa' él, que es una persona versada en cosas de estos animales, que ellos mismos no podían ir el día de hoy porque les tocaba otro asunto de mucha necesidá. Me dieron más lana. Me hace falta lana pa' arreglármelas con don Apolonio. Es mucho lo que le debo.''

Cirilio se pone a golpear suavemente la porra contra su propio muslo.

''Según nos informaron nuestros compañeros no hay ningún don Apolonio por esas partes. Sobre él la gente no dice nada en absoluto. Tus amigos Juan y Pedro asímismo se han evaporizado en el desierto. También nuestros compañeros decidieron pasar a saludar a tu mujer. Sólo encontraron a una momia apergaminada y maloliente que a lo mejor era tu madre. Ya Chole vendió tu rancho, bobo.''

Sigue golpeándose el muslo con la porra. A Hipólito el ruido sordo parece resonarle en su propia carne.

En un braserito sobre un huacal vació mero enfrente de Chole, que tiene la blusa puesta al revés, se quema copal. Inhalando el incienso, ella queda muda. Hace tiempo que no habla para nada. Don Apolonio está moliendo semillas hembra de la yerba María para luego mezclar el polvo con mezcal. Mientras muele, canta en una pequeña ceremonia curativa

Aquel nahual le causó el mal
Aquel nahual le robó la razón
Esta receta es la curación
Esta receta echará al nahual
Estas semillas con copa de mezcal
Pa' esta cuchufante que sahumo con copal
Aquel nahual se cree chuzón
Pero aquel nahual es muy rajón
Poca cosa es aquel nahual.

Hipólito mira y escucha. Al acabar de preparar la pócima, don Apolonio se acerca a Chole, le asperja de agüita verdosa y bendita, agua del charco milagroso de Espinazo, donde el Niño Fidencio curaba a los enfermos, y hace la señal de la cruz siete veces. Luego le da de beber una copa de la medicina preparada y se toma otra igual. Luego dice la Ave María Purísima siete veces.

''Es un tratamiento que aprendí en Oaxaca pa' que usté sepa,'' dice don Apolonio a Hipólito, ''puesto que usté es el interesado. Me gusta que usté

esté al tanto de lo que son algunas de mis normas sanativas, así puede ver que son normas bien establecidas. Este tratamiento es rebueno.''

Al rato se produce el sueño y aparecen las niñas de la planta.

''¿Las ve?'' don Apolonio le dice a Chole.

''Sí,'' ella dice en tono muy bajo. ''Son chiquititas, y visten pedo de lobo.''

Con humildad don Apolonio saluda a las criaturas y les pide que proporcionen su bendición para confundir al nahual y para curar a Chole sin que tenga recaídas. Luego, comiéndose sílabas como si estuviera ajumado, le informa a Hipólito, que no puede ver nada en absoluto, que las niñas, lindas hijas de la diosa de la yerba, están contentísimias con esta reunión, que han conferenciado de antemano con el Niño Fidencio, que todos están muy de acuerdo de que este tratamiento es de los más buenos para los trastornos de Chole.

Cuando ya bastante metida la noche Hipólito regresa a casa con su mujer, ésta cuenta chismes y charla como una descosida con las niñas, e Hipólito tiene que asestarle unos golpecitos de caña para que siga adelante.

Los golpes de la porra son sordos. Mientras los da, Cirilio, entre complacido e informativo, habla.

''Lo que a mí más me gusta de la porra de hule es que no hace fragor que distraiga la atención de uno, ni tampoco deja moretones muy patentes aun si se rompen huesos frágiles o vasos sanguíneos. Ni daña a los sesos de manera fácilmente identificable.''

Jacobo prende un puro y asiente con la cabeza. ''Muy a la ciencia cierta,'' dice con aprobación.

Hipólito no dice nada. Se ha caído al piso y se le ha dormido el brazo derecho. Le duelen mucho el cuello y las orejas. Oye vagamente las palabras de los oficiales pero le importan menos que el dolor que ha empezado a pulsar en la cabeza. Un chorrito de sangre se le sale de las narices.

''Hipólito,'' dice Cirilio desde lejos, ''te haces que la Virgen te habla cuando ni te parpadea, pero nosotros vamos a sacarte los trapitos al sol antes de que se ponga, te lo juro.''

Jacobo chupa su puro y sonríe.

''Ya veo que su cuchufante anda menos descompuesta,'' don Apolonio le dice a Hipólito. ''Hoy le toca la penitencia de Espinazo que la va a'liviar aun más.'' Y a Chole le dice, ''Usté conoce una canción que se llama La hija del penal, ¿verdá?''

Chole asiente con la cabeza.

''¿Ve usté ese cacto muy alto a lo lejos?''

Chole asiente.

''Desde ese cacto usté va a hacer el recorrido pa' cá de rodillitas, siempre hacia el cuadro del santo Niño guadalupano, que le ha de orientar pa'

que no yerre el camino, y siempre cantando La hija del penal, que es la canción predilecta de él."

Otra vez Chole asiente con la cabeza y sin demora se pone a caminar penosamente hacia el cacto, que queda a unos quinientos metros de distancia. Mientras camina, canta

Le hija del penal
Me llaman siempre a mí
Porque mi padre es carcelero
Yo amor jamás sentí
Yo nunca conocí
Más que las penas del prisionero

y se pierde de vista entre la maleza del desierto bajo la luz deslumbrante del sol de la tarde. Hace un calor asfixiante. Don Apolonio se mete a la sombra diminuta de su choza, fuma algo, luego se echa una siestita, dejando a Hipólito que mire las telarañas.

Cuando Chole vuelve, la piel de su cara y de sus brazos se ve lacerada. Su blusa está rota, las trenzas están desatadas. De las rodillas y las espinillas sale sangre que deja pequeñas manchas oscuras en el suelo. Al llegar ante el cuadro todavía está cantando débilmente.

"Levántese," le dice don Apolonio, y se pone a embarrarla de lodo del charco milagroso de Espinazo. "Al Niño le encantó su peregrinación, la vio toda desde arriba."

Le ofrece un vasito de agua verdosa pero ella no lo acepta.

"Esto huele mal," dice.

"¿Cómo que mal? Es del mismo charco en que el Niño se bañaba diario. Tiene destilaciones de su alma."

Vacilante, Chole toma el vaso y se esfuerza por beber.

"Esto huele mal," dice, estremeciéndose.

"Tómelo."

Lo toma. El olor le alcanza a Hipólito. Le hace basquear.

"Levántate, Hipólito," dice la voz lejana de Cirilio.

"No parece estar vivo." Parece ser la voz de Jacobo.

"Aquí tienes un vasito de agua, Hipólito."

"Sí, Hipólito, fíjate, un vasito de agua."

Se estremece. Se siente con ganas de vomitar.

Mediodía. El sol arde.

"También hice estudios con los espiritualistas trinitarios marianos del Templo del Mediodía en San Luis Potosí," dice don Apolonio. "De ese lugar saqué el santo nombre de Apolonio. A lo mejor usté sabe que mi nombre común y corriente de nacimiento era nomás Felipe."

Hipólito no dice nada. Está molesto. La curación le está costando un disparate que se amontona cada vez más a base de los malvados intereses según don Apolonio le ha explicado. Y Chole no se mejora.

Ésta, arrodillada, está mirando fijamente hacia el ojo azul, con rayos dorados, de la divinidad, que está sobre un altar. El altar consiste en el huacal ahora cubierto de paño barato. Hay varias velitas de sebo, una caneca de agua santificada del charco de Espinazo, y unos dientes de ajo de alguna tienda de Sabinas.

Por fin Hipólito habla. "Mi mujer no se compone."

Don Apolonio contesta en tono brusco. "Se me está abriendo el cerebro pa' que entre el espíritu. Cállese la boca pa' que no le estorbe tanto ruido."

Con algo de temor reverencial Hipólito se calla, pero al mismo tiempo sigue molesto. No sabe de cuál manera va a poder pagarle lo debido a don Apolonio. Y Chole cada día va de mal en peor. No come nada. Apenas toma agua. Ha empezado a toser sangre. Es incontinente, no se puede usar el petate que está siempre húmedo.

Don Apolonio saluda al ser espiritual, hablándole de hermano, y en voz alta le expone el problema de Chole. El espíritu le espeta instrucciones en voz tan baja que Hipólito no oye nada en absoluto, y luego se hace etéreo de nuevo, dejando íntegro el cerebro de don Apolonio. En una especie de trance, éste se mete a la choza, saca un huevo de zopilote mojado en bálsamo y lo pasa sobre el cuerpo de Chole mientras ella sigue mirando hacia el ojo. Don Apolonio le pellizca las muñecas, luego pasa el ajo por el cuerpo de ella, y finalmente le sopla con bálsamo la nuca y la espalda y le asperja de unas gotitas de agua santificada. Luego, mientras prende las velitas, repite siete veces, "Déjase de eso."

Las velas brillan con luz mortecina. Al rato Chole da muestras de volver en sí, pero de repente se ve más turbada que antes. Le entra un temblor violento, está con los ojos desorbitados. Don Apolonio le ofrece una tisana pero ella la rechaza, casi tirándola al suelo.

"Tómela," dice él, mirándola severamente. Su voz es perentoria. "La divinidá del ojo lo ordena así."

Despacito, con trabajo, ella toma el líquido, mirando con ceño a don Apolonio.

A medio camino para la casa lo vomita todo.

Se siente nauseabundo.

"Todavía no se mueve. Quizá esté deshidratado. Hace mucho calor."

"Quizá le hicimos daño al cerebro con la porra."

"¿Con esos golpecitos?"

"Mira la expresión de asco de su cara. Como si se hubiera tragado alguna porquería."

"Chole no puede venir hoy. Está más mala que antes. Se sigue desemejando. Las curaciones de usté no sirven. Por eso vengo ahorita, a regularizar los asuntos entre nosotros."

Manoseando un cuchillo de caza a escondidas de Hipólito, don Apolonio trata de clavar la vista en el otro. Pero está empañada, sólo ve una imagen borrosa.

"Es que han venido pocas veces. Su cuchufante tiene trastornos dificultosos. Ella no se puede componer de un día a otro, eso se lo dije ya."

"Está con calentura, con la lengua fuera como perra que no apaga la sed. Tiene calambres y se retuerce de dolor. Desgarra sangre. Sus ojos no me conocen. Se ha vuelto más cosijosa que nunca. Ya no quiero seguir de esta suerte."

"¿Así que viene a ajustar cuentas?"

"Sí. Como el rosario de Amozoc."

"Pura valentonada. Déjese de incordiar."

Hipólito se fija en que don Apolonio sigue con mucha rojura en los ojos, que éste tiene la mirada bizca.

"Usté come santos y caga diablos, y por eso le voy a cambiar en chalupas, farsante," dice, dándole un viajazo al otro.

Despacito, con cautela, los dos empiezan a dar vueltas en círculo, uno frente al otro. Hipólito maneja machete.

"¿Sabe una cosa?" dice éste. "Que yo recuerde, usté tiene cara de cuita y cuerpo de mal olor de no bañarse."

"Cállese el hocico de una vez, droguero, hijo de quién sabe cuántos. Me las he visto con otros más buenos que usté y los he vencido. Usté es muy poca pieza."

"Pos ya póngase al pedo, cabrón, que va a pelar gallo."

Se ponen a repartir golpes a tontas y a locas. Don Apolonio, que va para viejo, es recio y ágil todavía. Por poco logra clavar a Hipólito, pero éste, hurtando el cuerpo, tuerce rápidamente la mano, agarra el ombligo salido de don Apolonio y así sujetándolo le asesta un golpazo y se hunde el machete en el brazo izquierdo. Se cae el cuchillo e Hipólito se abalanza sobre el otro.

Cuando don Apolonio queda bien callado, Hipólito lo arrastra hacia el cacto alto. De regreso, saca del estuche de puros que encuentra en un rincón de la choza toda la lana del difunto y se la guarda en la bolsa. Toma unos tragos de agua bendita, luego se dirige rumbo a El Buitre para tener una pequeña junta con Juan y Pedro. Además de su machete lleva ahora el cuchillo de caza de don Apolonio.

Hipólito se halla acostado de espalda en el piso. Hay nubes de humo. Los dos oficiales están fumando puros. A Hipólito le duele mucho la cabeza. El brillo del foquito, última fase fulgurante de solecito moribundo, le parece cegador.

Piensa en Chole, que estaba en las últimas cuando la dejó para ir a visitar a don Apolonio, y en don Apolonio mismo, ya recibido en la tierra de los descarnados, junto con los amigos de Oaxaca que pretendían hacer sus negociocitos en El Buitre. Costó trabajo finalizar a éstos, no tenían muchas ganas de expirar, se opusieron bastante, pero Hipólito insistió mucho y, con un ojo al gato y otro al garabato y con la ayuda del cuchillo de don Apolonio, alcanzó el pescuezo de Juan, abriéndole unas venas grandes mientras el machete hacía caso de su compañero hasta darle en la madre. Al quitarles la cartera se sintió aliviado. No sólo había lana sino también un pedacito de papel que llevaba la dirección de un cierto Míster Cummings-Smith, buen conocedor del ololiuhqui. Después de dejar a los amigos en su nueva morada en un lugar del desierto agraciado de mucha maleza, volvió por las bolsas de semillas y se sintió alborozado. Estaba a punto a trabar una muy provechosa amistad en San Antonio.

Se oye la voz de Cirilio. "Levántate, Hipólito, a darle, que es mole de olla."

Hipólito se fija en que el oficial está sentado ahora sobre el paquete destinado a Míster Cummings-Smith. También puede ver sus pantalones, su camiseta y sus guaraches en un rincón.

"Levántate, ratón tlacuache, ya vete a hondear gatos de la cola. Ándale, antes de que cambiemos de pensar."

Hipólito se levanta con esfuerzo. Le duelen los ojos, la cabeza, los brazos, todo. El humo le hace que tosa, le cuesta mantenerse en pie. Con torpeza va por su ropa y lucha por vestirse. Divertidísimos, fumando puros, los oficiales lo observan.

"Puedes llevar contigo tus culebras," dice Jacobo, fumando su puro. "Nosotros no queremos que estén aquí para dar susto a la precioso de Josefina."

"Claro que nos vemos obligados a guardar las semillas en custodia preventiva," Cirilio añade. "Por cierto se tuvo que cortar tus culebras por la mitad para sacarles todas las semillas, pero con toda seguridad tú puedes remediar nuestra cirugía pésima. También nos vamos a quedar con la botella de medicina de tu mujer. A lo mejor ella pronto se compone y goza de una magnífica salud sin tener que contar con ella."

Cirilio está de pie. Hipólito se inclina y recoge su paquete.

"Este es tu primer delito," dice Cirilio, "así que puedes largarte. Más vale no volver acá, pues ya consta oficialmente el hecho de tu pequeña detención aquí el día de hoy, y por desgracia está metido sin remedio y para siempre en las tripas de la computadora."

"Sí señor," dice Hipólito.

"La próxima vez," Cirilio sigue, "hasta te puede ir mal. Has sido usado, tus amigos te entrucharon. Eres víctima de gente sin escrúpulos, y te puedes meter en líos más graves si de aquí en adelante no tienes cuidado."

''Sí señor.''

Y Jacobo dice, ''¿No te dabas cuenta de que el tal Cummings-Smith no está en San Antonio, sino que por casualidad murió en el calabozo hace ya varias semanas?''

''No señor,'' dice Hipólito, encogiéndose de hombros.

Una vez en la calle se da cuenta de que en la bolsa de los pantalones no queda más lana que para el precio del boleto de regreso a Sabinas por camión.

''Por poco se nos olvida,'' viene la voz de Jacobo desde atrás, ''mil gracias por las hamburguesas y los puros.''

Hipólito sigue caminando como si conociera el camino de la estación. Se acuerda de repente de que en casa sobra un poco de cecina de venado. No tiene la más mínima intención de meterse en líos. Aguantó bala y sólo anhela llegar a casa para comer como nigua, y luego, para no faltar a la decencia, deshacerse de los restos de Chole.

J. W. Rivers

Mester, Vol. xviii, No. 1 (Spring, 1989)

Encuentro con Borges

Era judío argentino. Había salido de Buenos Aires hacía doce años para Europa, llevando consigo de dos a tres toneladas de libros. Había sido en sus años universitarios (U.B.A.) alumno de Carilla y asistente a conferencias del gran Lehman-Nitsche. Fue alumno de Borges en sus últimos años. Había sido profesor, maestro, traductor, intérprete y, últimamente, librero *sui generis*. En Roma desempacó sus libros, vendiendo algunos, comprando otros. Se mudó a Tel Aviv, donde un inmigrado de la colonia sefardí de Salonika le reveló en ladino que aunque su familia había dejado Rusia después de centurias de supervivencia en medio del rudo antisemitismo eslavo, su apellido, tras mudanzas tanto morfológicas como geográficas, indicaba su origen ancestral medieval en la insignificante aldea de T., a 50 km de Huelga, en España. Fue para conocer la villa ancestral (después de una búsqueda complicada debido a que los ferrocarriles nacionales de España habían determinado impráctica la manutención de su estación en tan poco visitado pueblerucho—eliminado, con esta decisión administrativa, su nombre de la mayoría de los mapas de Andalucía). En T. descubrió en plena celebración la fiesta pueblerina anual con la asistencia de numerosos trabajadores extranjeros bajo contratación en las cercanías, opinando que era de más valor turístico que cultural. Me señaló, a propósito, una piedra blanca que había guardado allí de un muro desmenuzado y que ahora viaja con los libros, testigo albino de su fe en el conocimiento historiográfico del israelita griego. La biblioteca errante se abrió y se encajonó en Madrid, Tours, Munich, New York. La colección de libros, en pilas, cajas de cartón y estantes que cubrían las paredes apenas le dejaba a uno lugar para caminar por su departamento de dos cuartos, baño y "kitchenette" en West Los Angeles. Expulsado del dormitorio totalmente bajo el dominio de sus pertenencias no encuadernadas, dormía en un viejo sofá, compartiéndolo muchas veces con los tomos que sus clientes habían revisado, rechazado y abandonado allí. Uno arriesgaba un tumbo personal o libresco al tratar de verificar, mientras se balanceaba sobre las pilas y cajones, los títulos agrupados aproximadamente según su género: crítica

literaria venezolana, folklore brasileño (algunos en un estante, otros ya empacados para una partida inminente), poesía precolombina, teatro caribeño, novela moderna (un montón enorme que ocupaba la mayor parte del interior de la sala), estudios de escrituras judaicas, poesía y crítica gauchesca y mucho, mucho más. Me indicó la *Pequena história da literatura brasileira* de Ronald de Carvalho. Indispensable. Convino en encontrarme el *Diccionario do Folklore Brasileiro*, de Luis de Câmara Cascudo. Sabía más o menos dónde estaba pero sería difícil sacarlo ahora. Excelente edición, *hardbound*, difícil de encontrar por aquí. Prometió apartarme también *Folklore y Filosofía—(la literatura paremiológica o refranesca, fuente primigenia de la Filosofía)*, excelente estudio de paremiología por el Prof. Nestor Lemos, conocido suyo. Compré más de lo que debía y mucho menos de lo que quería. Precios justos. Volví con una colega para adueñarme del Câmara Cascudo y del Lemos, encontrando otras rarezas imposibles de no comprar. Entre ellas el ensayo *Sobre la Estupidez* (*Über die dummheit*), conferencia pronunciada por el novelista austríaco Robert Musil ante la Federación Austriaca del Trabajo en marzo de 1937 antes de huir del *Anschluss* a Suiza donde publica su gran novela-ensayo *El hombre sin atributos*—obra que pasa desapercibida por la crítica de la época—y donde encuentra la muerte cuatro años más tarde. Gianni Toto, director de la revista italiana "Carte Secrete," reconoce su valor en la traducción al italiano hecha por Aloisio Rendi, llamando la atención de la casa editorial Tusquets Editor de Barcelona que lo publica, con prólogo de Rendi, en versión en castellano (traductor anónimo) con un gracioso diseño en la portada por Oscar Tusquets y Lluís Clotet, como N° 49 de su serie "Cuadernos Intimos," en 1974. Aquí yace la obrilla para la posterioridad en compañía de *Escorpión y Félix de Karl Marx* (N° 20), *Viaje al país de los Houyhnhms* de Jonathan Swift (N° 36), *Giacomo Joyce* de James Joyce (N° 15), *Arquitectura española de la Segunda República* de Oriol Bohigas (N° 5), *La virginidad* de Witold Gombrowicz (N° 18), *Viaje a Cotiledonia* de Cristóbal Serra (N° 46) y otros cuarenta y cinco títulos más. El ideario de Musil me fue utilísimo en la elaboración de la monografía "¡Pendejo! estudio de agresión verbal en el refranero mexicano", hasta ahora inédito.[1] En tres semanas, o sea antes del fin del año, el sujeto se había marchado de esta ciudad con destino de la patria, llevando consigo de dos a tres toneladas de libros y la piedra blanca.

—William Carlos Vogel
University of California, Los Angeles

NOTA

1. El estudio acabó publicándose en *Western Folklore*, XII, N° 3, Universidad de California en Los Angeles (UCLA). Primavera de 1989.

Reviews

Ferré, Rosario. *Sweet Diamond Dust*. New York: Available Press, 1989. 197 pages. Translated by the author from *Maldito Amor*, 1986.

Sweet Diamond Dust does not convey the cultural potency contained in its original Spanish title, *Maldito Amor* (cursed love). Tradition and history are the backbone of the text, and what better voices to provide us with the perfect frame than Puerto Rico's national poet José Gautier Benítez (1851–1880) and composer Juan Morel Campos (1857–1896) to both of whom this text is dedicated? *Maldito Amor*, also the title of a song-and-dance tune written by Juan Morel Campos, has a musical form that goes against the rigid structure of previous Puerto Rican dance forms. *Maldito Amor* introduces us to the musical strand which will baste the history, tradition, poetry, and popular culture of a changing nation floating on the perilous waters of uncertainty much as Vinteuil's *Sonata for violin and piano* provides us the socio-cultural tempo of Swann and Odette's love affair in Proust's *A la recherche du temps perdu*. *Sweet Diamond Dust* does not give the Anglo-Saxon reader the same prompting of cultural cues with which *Maldito Amor* provides the Hispanic reader. However, *Sweet Diamond Dust* does present a realistically "material" point of departure for the novel and appropriately illustrates the state of flooding of a country swallowed up by the white deluge spouting forth from its sugar mills:

> Today all that has changed. Far from being a paradise, Guamaní has become a hell, a monstruous whirlpool from which the terrifying funnel of Snow White Sugar Mills spews out sugar night and day toward the north. (7)

Even though it lacks the sentimental register, this title is even more befitting of the situation as it evolved in the twentieth century, evoking in a clean-cut manner, the different facets of the socio-economic changes the country has undergone. It provides us, from our first approach to the text, with the bottom line: a question of economy.

The story/history of Guamaní and the De la Valle family takes place in the early twentieth century, twenty years after the "northerners" defeated Spain in 1898. The Spanish-American War is never mentioned as such, the American settlers are always referred to as the "northerners," and Puerto Rico is named only once as the Caribbean island where the fictional town of Guamaní is located and which, in earlier times, was "a Spanish outpost for the discoveries in the New World, the magical frontier between the Taínos, the Caribs, and the Spanish conquistadors . . ." (76). The narration is strongly anchored in history through innumerable references to Puerto Rico's historical events and real-life characters, such as poets, composers, artists, and historians. The events in this fictional history-telling take place at a time when a changing of the guard is under way. The "northern" banks, having replaced their Spanish counterparts, are refusing loans that the Spaniards and Guanameños need to continue running their sugar mills and are thus buying up all the mills and taking over the sugarcane industry. The country is in turmoil as the islanders adapt to a rapidly shifting economy and an even faster pace of changing cultural values. The island is presented as a non-place; in the words of nineteenth-century Puerto Rican impressionist painter Don Francisco Oller, "Puerto Rico is not a land but a landscape" (42). A landscape in constant transformation, its inhabitants' sense of identity is rendered problematic.

Rosario Ferré leaves no stone unturned and through five narrators—a lawyer, two servants, and two aristocrats—reveals and orchestrates a profusion of elements ranging from oral tradition to recorded history, from the privileged circles where Eleonora Duse and Anna Pavlova were household names to a bitter class struggle, from the island's culinary delights of African, Arab, and indigenous origins to carefully suppressed racial issues. The author succeeds in bringing together all these dispersed fragments of a shattered national identity and in creating a cultural continuum capable of capturing the esthetics of the unequal and combined development so characteristic of Third World countries, where so many different stages of humanity's historical development are juxtaposed. Ferré skillfully rearticulates the dismembered body of national culture rendering whole the diversity of her country's identity.

History exists through memory, and in *Sweet Diamond Dust*, it is with the subversion of the last narrator that the triumph of memory redeems national identity. The main narrator, Don Hermenegildo Martínez, a notary lawyer, is in the process of writing the story of Guamaní, which is presented as his-story, taking the form of a "biography of Ubaldino De la Valle, Guamaní's patrician statesman" (25). He asserts his authority by placing himself in the privileged position of the narrator located at the end of history and looking back. He indulges in Marquesian rhetorical devices,

such as the prolepsis: "It was thus that Ubaldino de la Valle, our gallant political leader and patriot, was born" (15); "Titina, the De la Valle's immortal servant, Guamaní's last slave; Titina, the timeless one" (25). He also moderates all other versions of history except the last. Gloria Camprubí, a proud mulatto who has served the De la Valle family for years, subverts Don Hermenegildo's authority by totally discrediting his biography, calling it a "sentimental romance," a "romantic novel," accusing him of lying and basing his story on a corrupt politician who practiced "a series of forgetting exercises, to weaken his memory as much as possible" (83) in order to believe that history really began in 1898, with the arrival of the "northerners." Gloria speaks with the authority of those who remember, as one of the people who lived the true history of Guamaní, a story of social injustice, poverty, illiteracy, epidemics, and death. As she holds up a torch, ready to burn the De la Valle's sugar mill and home, along with Don Hermenegildo and his manuscript, she claims her right, and the right of the oppressed, to the authorship of history:

> Facts have a strange way of facing down fiction, Titina, and if Don Hermenegildo's aborted novel was to have been a series of stories that contradicted one another like a row of fallen dominoes, our story, the one we've taken the authority to write, will eradicate them all, because it will be the only one in which word and deed will finally be loyal to each other, in which a true correspondence between them will finally be established. (82)

As she sets the torch to the property which she was to inherit, and to all the foundations of a false history, she sings out in a newly-recovered voice.

With *Sweet Diamond Dust* Rosario Ferré, author of *Papeles de Pandora*, and *Fábulas de la garza desangrada* among others, has achieved a skillful synthesis of the historical novel and the new Latin-American narrative. The three stories that follow it (*The Gift*, *Isolda's Mirror*, and *Captain Candelario's Heroic Last Stand*) based on the lives of the descendants of the novel's characters, usher the reader to the immediacy of contemporary socio-political situations and propel us into the future: the last story is narrated from an unspecified point in time after 1998 when, once again, identity becomes a problematic issue. The flip side of Gloria, Captain Candelario, refuses to choose. Be it a self-defeating prophecy or an exhortation to take a stand, Rosario Ferré's book is an invitation to reopen and reexamine all the myths, truths, and tragic beauty in Puerto Rico's cultural and political heritage. In doing so she dares to question the most postmodern of sacred cows: the unbridgeable gap between discourse and history.

—Ivette Romero
University of California, Los Angeles

Fuentes, Carlos, *Cristóbal Nonato*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987. 569 pages.

In his masterwork *Terra Nostra* (1975), Mexican novelist Carlos Fuentes shows that the New World is, in many ways, a double for the Old, and that, as such, must be destroyed in order to be re-invented. *Cristóbal Nonato*, arguably Fuentes's most ambitious novel since *Terra Nostra*, takes this idea one step further: the world must be re-invented beginning with language itself, and the vehicle for this process, significantly, is the novel. As in earlier works, Fuentes challenges the reader to play an active role in deciphering the text. Here, however, in a novel whose fundamental outline centers around the nine months from conception to birth of an unborn narrator, Cristóbal Palomar, the relationship between author, reader, and text takes on a new dimension. In *Cristóbal Nonato*, the reader is not only recognized but addressed, questioned, consulted, and, in the end, is himself implicated in the piecing together, with the narrator/novel, of a chaotic kaleidoscope of images which constitute a world on the brink of destruction.

Here, too, intertextuality assumes a newly explicit level of importance. Just as Cristóbal is the product of chromosomes and his own chain of genetic information, uniquely his but at the same time a *composite* of his genetic heritage, so, too, is the novel the result of other texts: "la novela tampoco es huérfana, no salió de la nada... *Cristóbal Nonato* busca sus novelas hermanas, amadas, extiende sus brazos de papel para convocarlas y recibirlas" (151). Fuentes shows, further, that literature is not merely a fusion but an interaction, and, at times, a reaction to other texts. *Cristóbal Nonato*, then, is a descendant of *Don Quijote*, a reaction to chivalric romances; of *Tristram Shandy*, a veritable scrapbook of literary references; and, completing the cycle, of Borges's "Pierre Menard," who "authors" the *Quijote*. Cristóbal's father, Angel, who dresses as Quevedo, is renowned as a reader and views his world according to texts he has known: even Angeles, his wife, is imagined from a poem by López Velarde. The nature of literature, Fuentes shows, is one of continual interaction, a conversation between reader and text.

This dialectic is paralleled in life by the image of the Other, a relation that Fuentes considers to be of fundamental importance. All of the characters in the novel, significantly, are, or become, orphans, both literally and figuratively, in the sense that in the violated remains of México they are without history, without memory, without a country. Nevertheless, just as the interaction between reader and text makes the novel real, each character in *Cristóbal Nonato* has an Other who completes him: "Los otros nos dan su ser," affirm Angel and Angeles, their voices in unison, "—Cuando yo te completo a ti, Angeles,/ —Yo te completo a ti, Angel"

(545). The unity promised by this fusion also encompasses the idea of mestizaje: Angeles with her black eyes, indigenous, and Angel with his yellow-green eyes, European, relive the discovery of America through Cristóbal, mestizo, symbol of "la eterna obligación de completar el mundo: Nuevo Mundo!" (552).

Cristóbal himself is reflected in la niña Ba, with whom he shares the womb. This reference, along with the recurring imagery of darkness and light which permeates his consciousness, suggests the ancient image of a divine androgynous figure, an image which appears in *Terra Nostra*. In *Cambio de piel* (1967) Fuentes's narrator describes Christ as the world's first "psychopath," a man whose story "es la de la energía individual, apocalíptica, como única salvación verdadera" (263). The God here is not the orthodox God of the Establishment, who oppresses, but that God of the gnostic search for true knowledge, God the Discoverer, "Cristóbal Palomar," that heretical vision in which each man has the freedom—and the responsibility—to determine his own destiny. That the narrator of *Cristóbal Nonato* is named, precisely, Cristóbal Palomar, conceived on Epiphany and born on the anniversary of Columbus' discovery of America seems, then, hardly coincidental. Cristóbal's function as a Christlike figure is underscored by numerous additional references: his mother is a woman without history, crowned with a halo; the pilgrimage from Acapulco to Malinaltzin, site of indigenous pilgrimages, is on a burro; and, like St. Christopher, Cristóbal carries la niña Ba over the waves of the uterine waters. Cristóbal, however, as a heretical manifestation, is an outsider and, ultimately, a victim of a world in which even myth has hardened into dogma. Myth, once timeless antithesis and complement to the structure imposed by history, has become bastardized and co-opted by the Establishment. Even the Virgin of Guadalupe has been transformed into a mouthpiece for the PRI, through the creation of Mamadoc, a "new" mother for México. Ultimately, Cristóbal loses his battle with the Angel of Darkness, forgetting all that he has learned at his birth, which is also his death.

How, then, to re-invent the world? Through the novel, and, particularly, through the interaction between reader and text. It is the reader's responsibility to remember and reconstruct all that he has learned, as Cristóbal affirms, "Ah, elector, mi pacto contigo no es desinteresado, qué va: Te voy a necesitar más que nunca *después* (habrá un *después*...?), al nacer..." (551). The novel is, then, the vehicle for any reassessment of the world, a reassessment that must begin by renovating language itself. Fuentes shows language to be a reflection of society: just as México was subjugated by Spain, so, too, is their language an imposed one; likewise their violation by the United States is mirrored in the corruption of language with "Spanglish." Thus, it follows that any challenge to the Establishment must begin with the re-invention of its language. Towards this end, Fuentes

fuses words from Spanish, English, French, Italian, and Nahuatl, plays with words at length, and even invents his own punctuation.

Such verbal excesses, characteristic of the so-called "Boom" generation of Latin American novelists, have been criticized in retrospect as "petit-bourgeois narcissism." While it is true that the reader must be willing to play the author's game and even to some extent follow his rules, it is a mistake to discount this approach as self-contained. On the contrary, it is a deliberate attempt to fuse the form with the message. In Fuentes this message, furthermore, is anything but petit-bourgeois: to liberate language is a primary step not only in breaking free of the oppressive confines of the Establishment, but to destroy the very structure that fosters such oppression. The failure of the Mexican Revolution is concrete proof that it is not enough to change the class in power; the entire structure of society must be altered. At the same time, Fuentes's caustic portrayal of a reactionary lower class rebellion within the novel seems to suggest that while any revolutionary endeavour depends on collective action, ideology cannot be dictated from outside, it must begin within the individual consciousness. It is towards this end, possibly, that the active participation of the reader is such an integral part of *Cristóbal Nonato*. This approach, while certainly not without flaw, should neither be discarded completely. Furthermore, the increasingly explicit intervention of the reader is evidence that not only is such an approach a valid one, but one which continues to evolve in Fuentes's work.

Life, as with its reflection in literature, is an incessant process of re-invention: it is the New World of the individual imagination. Language, as Fuentes observes in *Gringo viejo* (1985), is that which permits us to *see*. Without the word, he affirms, we are blind. In the beginning, the New Testament tells us, was the Word, and the Word was God and it shone in the darkness of ignorance. Later, the Word became Flesh. Cristóbal is the word, he is the novel. Though defeated by darkness, he is continually re-discovered through the reader, who must complete the narrative voice of the text. It is the reader, Fuentes shows, who has the moral obligation to question and re-invent the word—and the world.

—Kristine Ibsen
University of California, Los Angeles

Lojo, María Rosa. *Visiones*. Buenos Aires, Exposición Feria Internacional del Libro, 1984. (sin mención de páginas) (Primer Premio Poesía Feria del Libro, 1984)

Es posible observar entre los jóvenes poetas argentinos, un grupo que rescata los valores estético-filosóficos del Romanticismo y que en nuestro

país ya habían encontrado eco en el movimiento Neorromántico de la "generación del 40". Creo que la poesía de María Rosa Lojo presenta claras afinidades con la de estos poetas, aunque manifiesta sin embargo, algunas diferencias personales: mientras la mayor parte de estos autores desarrolla poemas extensos, atiborrados de imágenes que tienden más a la descripción que a la síntesis, este libro asombra por la brevedad y el "ascetismo" de sus pequeños poemas en prosa.

Estos breves trozos rebosan de un sentido críptico, oculto bajo un delicado simbolismo; son la síntesis contenida en la estrechez de una almendra que repliega dentro de sí misma el alma desbordante de esta joven poeta. A mitad de camino entre la reflexión y el vuelo lírico, sus poemas son como antiguos relatos bíblicos, elaborados con un cierto estatismo, pero cuyas imágenes —precisas y escuetas— revelan la soltura de una creadora de oficio, de una artesana-vidente que debió descender hasta los confines más profundos de su ser para volver a la superficie renovada, serena ante el conocimiento del "interior que ignoraba".

El título del libro y el epígrafe de San Agustín: ". . . intuimos con la mirada del alma la forma de nuestra existencia . . .", remiten inmediatamente al lector a esa serie de "visiones" que intuye todo poeta a través de la ardua tarea creativa. Las seis partes entonces en las que estará veladamente estructurado el poemario son como seis escalones ascendentes en ese laborioso proceso de conocimiento que se impone la autora tanto de sí misma como del mundo que la rodea.

Atravesadas las zonas oscuras del alma, se arriba a las "Revelaciones", que lleva como epígrafe una cita de las *Iluminaciones* de Rimbaud. Se da aquí el clímax del libro, donde finalmente se desoculta la verdad: "Has rescatado lo que no se ve. ¡Píntalo!", donde en definitiva se manifiesta el ser en todo su esplendor:

> Esta mirada no es la ilusión, lo sabes bien. Alerta más que nunca vas custodiando al sol mientras se enciende la soberbia de las luces: crepúsculo acerado donde se cifra todo lo que podrías haber sido y todo lo que puedes ser aún, en otros reinos. El ser se pone en pie, inmenso, abierto.

Y una vez recorrido el tortuoso camino hasta lo más esencial de su persona, la autora se permite existir: "Quédate en paz. Aún no tienes destinación y cárcel. Mañana estarás viva". Es capaz ahora de salir de sí misma para meditar acerca de temas metafísicos y religiosos. Frente a la constatación de la muerte, su angustia le permite acceder al postrer peldaño de su ascenso: "Dios está exhausto", decía antes, y acá, en "El Dios que huye", desarrolla esta difícil búsqueda, ese anhelo por encontrar al Dios inmenso que apacigua nuestras tribulaciones. Sin embargo, al borde ya de la desesperanza, revierte la búsqueda de lo divino en una resignada fe en el género humano:

> Hombre y solo hombre en el escenario vacío, en el territorio donde una catedral ausente fija sus pilares de niebla, donde la mano de un oficiante de cartón aparece y desaparece contra la luz dormida, contra los ojos que aún persigue el sueño. Enciende un cirio, feligrés de la nada, enciende un cirio. Pero no hay altar donde colocar esa llama, no hay divinidad a quien ofrecer ese incendio miserable, ese crepitar de un fuego en la ceniza que arde como un lenguaje antiguo, como el olvidado Libro del Mundo, desde su ciega cavidad original, desde tí mismo.

Y ese "tí mismo" es el solitario interior de la poeta; solitario pero lo suficientemente fecundo como para intentar responder a la hondura de sus propias dudas, de sus más profundos interrogantes que se producen en "el sueño silencioso e inútil de tu garganta".

Mediante esta tópica romántica de cuestionamiento acerca de los grandes temas humanos (la vida, la muerte, el amor, Dios), sumada a una opción por el quehacer poético como actividad liberadora de las limitaciones de nuestra existencia mortal, la poeta María Rosa Lojo—quien también ha expresado sus íntimas preocupaciones por medio del ensayo y la narración—se inscribe en las filas de esa joven generación de poetas argentinos, agrupados alrededor de la revista *Ultimo Reino*, que "retoma (re-inventa) los aspectos fundamentales del Romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los ULTIMOS REINOS, y, no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura", filiación confesada en el primer número de la revista por su director, el poeta Victor Redondo.

Afiliación a esta tendencia, como vemos, pero de un modo personal y subjetivo, la poesía de María Rosa Lojo marca un hito en la actual poesía argentina por su originalidad y su capacidad de reinventar un estilo propio.

—Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

MORRIS, C. BRIAN. *"Cuando yo me muera..." Essays in memory of Federico García Lorca.* Lanham: University Press of America, 1988. 339 pp.

This volume provides a variety of essays that deal with different aspects of the well-known Andalusian poet-dramatist Federico García Lorca. The readings were delivered at an International Symposium held at the University of California at Los Angeles to commemorate the fiftieth anniversary of the death of Lorca.

There are in all seventeen papers[1] all of which independently explore the multi-faceted abilities of Lorca as a dramatist and a poet. As it would be

quite difficult to review all articles, I have selected from these proceedings four papers for a brief discussion to highlight some aspects of his personal and literary life.

The first essay, "Lorca: from Child to Poet," by Manuel Durán, deals with the constant search of the elusive 'Promised Land' that becomes the basis for this study of Lorca's early formative years and the progress of his literary style, influenced by his childhood memories that have helped shape his adult thinking process. Lorca is shown as being an exceptional child, quite different from other children who by nature tend to be selfish. His sensitivity and sympathy are dealt with extensively, including his deep understanding of women and their hardships, and especially of those women who have been stepped on or cast aside by a society of which they form an integral part. Also his childhood image of the oppressed gypsies stays with him until his adult years and evolves to encompass the sufferings of a broader spectrum of the less fortunate beings who form a part of all urban society. We are also made aware of the strange pact that exists between the conscious or poetic tradition and the subconscious, which includes dreams, fantasies and early memories, although, as Durán notes, Lorca does shy away from discussing potentially painful topics until much later in life. The essay succinctly provides all aspects of Lorca's development and is a good introduction to what is discussed in detail in later essays in this volume.

Of all the images that have been symbolically associated with Lorca, none is more fascinating than the image of the stagnant body of water. Although this symbol abounds in his work, it happens to be overlooked to a large extent. C. Brian Morris in his article "Agua que no desemboca" does just the opposite by making it his object of study. The article concentrates on Lorca's references to pools and wells, cisterns and tanks, all of which serve to dramatize and pinpoint the close association that these bodies of water have with death. Furthermore, while water represents "the somber side of human existence" (185), it takes on an added significance, according to Morris, as he associates the surface and the subsurface with death and frozen relationships. He bases his analysis on not only the poet's works but also the personal correspondence he maintained with friends. Lorca's own fascination with water is reflected in that of his characters who have a tendency to stray close to bodies of water and, in the majority of those cases, to some unforeseen tragedy. This article provides an extensive study on the innermost feelings of the poet and his fears which are reflected on still water and deal with man's confrontation with his complexities.

The development of the musical aspect, a not so frequently studied aspect in Lorca, is the basis of Virginia Higginbotham's article entitled "Lorca's Soundtrack: Music in the structure of his poetry and plays." She

first documents Lorca's admiration for and close ties to the Spanish maestro Manuel de Falla. Falla would become Lorca's mentor, teacher, and later collaborator due to their similar views regarding the incorporation of folk music into theatre. It is through the use of sounds that we are made aware of the coming-alive of his visual lyrics and which in turn become a "third dimension or soundtrack to his work" (196). Higginbotham then closely follows how music extends from his poetry to his theatre, from the presentation of silence in an elegy to becoming the unifying theme in *Romancero Gitano*, from the ironic lullaby predicting the bloody end in *Bodas de Sangre* to its use in the puppet theatre, from dreams to death and its powerful effects in moments of terror. The article concludes with a departure from music, by stressing the absence of music, namely silence, which serves as a powerful sound effect in itself, as seen in the author's analysis of *La casa de Bernarda Alba*. The article is a very focused study on music, an element that is imperative in reading and understanding Lorca.

In the last essay to be discussed here, "*El Público*, Naked and Unmasked," José Rubia Barcia investigates Lorca's creativity that results from a combining of the dramatist's surroundings, namely historical and cultural, with the sensitive and assimilative nature of his character. His departure for New York due to unwarranted publicity in Granada of his sexual preferences, is carefully explored by the author as are objects like the *biombo mágico* which become instrumental in "uncovering the hidden personality of whoever crosses it" (248). Barcia then provides a detailed commentary as he unveils Juliet's sterile love and the Pastor Bobo's tending of masks as sheep through an in-depth analysis of their characters as well as their situations. There is also an analysis of the theatre *bajo la arena* whose function, as the author explains, is to expose concealed truths through a series of well camouflaged characters, quite different from what was practiced in ancient times. Barcia provides some challenging conclusions in this carefully structured study on Lorca's posthumous work that has received scant attention due to its being both incomplete and quite rebellious thematically.

Professor C. Brian Morris has compiled an extensive but easy-to-use index for the Lorca researcher and enthusiast. The bibliography that appears at the close of each essay provides good and updated documentation on various reference sources. The planning and editing have been well orchestrated. It communicates the excellence of the dramatist's skill, as well as a wealth of literary information, and undoubtedly deserves wide readership.

—Duleep Deosthale
University of California, Los Angeles

NOTA

1. J. Alberich "Más sobre el teatro de Lorca y el de Valle-Inclán: Variedades del drama rural"; A. Anderson "Who Wrote *Seis Poemas Gallegos* and in What Language?"; R. Anderson "*Prólogos* and *Advertencias*: Lorca's Beginnings"; A. Bergero "Federico García Lorca; frases hechas y prejuicios para la delimitación del asfixiante espacio de la tragedia"; A. P. Debicki "Metonymy, Metaphor, and Myth in the *Romancero Gitano*"; N. Dennis "Lorca in the Looking-Glass; on Mirrors and Self-Contemplation"; C. Feal "La idea del honor en las tragedias de Lorca"; J. Herrero "The Horned Moon, Queen of the Waters, Images of Death in Lorca"; P. Ilie "Three Shadows on the Early Aesthetic of Lorca"; L. Nord "Ironic Tension in the 'Romance de la Guardia Civil Española' "; H. Ramsden "Round Perspective and Lyric Tension in *Romancero Gitano*"; J. K. Walsh "The Social and Sexual Geography of *Poeta en Nueva York*"; H. Young "Breaking the Rules in *Impresiones y paisajes*".

Mujica, Hugo. *Brasa blanca*. Buenos Aires, Sitio del silencio, 1983. 106 pp.
——— *Sonata de violoncello y lilas*. Buenos Aires, Sitio del silencio, 1984. 117 pp.

Poesía hecha de panes ácimos y piedra, de polvo y lluvias, *Brasa blanca* es la primera entrega que nos ofrece Hugo Mujica de su buceo visceral y lacerante en el profundo interior de sí mismo. Poemas despojados, esenciales, que revelan "más que encontrar/el buscarte" (98), esa búsqueda afanosa del Ser, del Todo, búsqueda sin desmayos ni concesiones, búsqueda que acepta al menos revelaciones parciales, momentáneas, de esa inmensidad a la que indaga el poeta. Y esta búsqueda la realizará desde la más profunda soledad, en ese "destierro de tierra" (11) desde donde precisa comunicarse el autor para convertirse en Hombre, y de este modo intenta dialogar con ese "tú" al que invoca cuando dice "es mi sombra mi seguirte" (18).

"Este largo erial/de ser hombre" (14), este "destierro" producen en el poeta marcas indelebles. Su dolor es mentado reiteradamente en el libro a través de expresiones como "cicatriz de barro" (18), "llaga abierta" (12), "dolor callado" (20). Y no sólo dolor siente el poeta al atravesar el inmenso abismo que media entre el hombre y el Ser, siente también un miedo helado ante ese vacío que es necesario salvar: "hebras del/miedo/hilando/puentes/hacia siempre atrás" (17). Y estos puentes parecen estar hechos del único sentimiento que trasciende el dolor, el miedo, la soledad y la angustia: el amor, el amor como fe, como esperanza: "le pedimos al amor ser puente sobre/barrancos" (21).

Finalmente, como síntesis de esta búsqueda están las difíciles nupcias del silencio y la palabra, de esa palabra oclusiva, que se manifiesta a medias, entrecortada, que desconoce la fluidez del habla cotidiana, y que, por este motivo, presenta un ritmo sincopado en estos poemas que son como

balbuceos. Palabra fragmentaria, hecha jirones, que se cuela por las desgarraduras del hombre solo, del hombre valiente, que, ante la inmensidad del Ser, se enfrenta desarmado en medio del páramo de su soledad.

En *Sonata de violoncello y lilas*, su segundo libro, el autor mantiene el mismo tono, las mismas indagaciones y temores que presentaba en su libro anterior. Hasta el dolor se mantiene vigente, pero allí donde en *Brasa blanca* decía ''heridas'' o ''llagas'', aludiendo a la posible transitoriedad de esas marcas, en *Sonata* dice ''tajos'', tajos que se han hecho parte del alma del poeta: ''como resonando desde un violoncello/pero no de cuerdas,/de tajos'' (51). Tajos que ayudan a modelar sus perfiles interiores como un orfebre que cincela una estatua: ''y seré la noria de mi propia estatua/hasta cincelarla polvo,/hasta esposar el viento'' (19). Y en este hacerse nuevamente, el poeta —ese ''cordero herido'' (23)— se nace a sí mismo, deviene un hombre nuevo, hecho de dolor y miedo, construido desde sus profundidades internas, desde ese pozo oscuro: ''muñeca sin ojos tirada/sobre adoquines/caen hacia dentro/sus ojos cavados/hacia nacerse,/donde las lluvias nacen'' (17).

Poesía de sugerencias que recuerda la hondura y sencillez de los haikus japoneses y la paradojal sabiduría de los koan-zen, pero que en definitiva es la expresión de la espiritualidad de un cristiano que concibe a la palabra como elemento originario del hombre.

—Silvia Pellarolo
University of California, Los Angeles

Gina Valdés. *Comiendo lumbre*. Colorado Springs, Colorado: Maize Press, 1986. 62 pages.

The fires that Gina Valdés refers to in the title of this collection of bilingual verses both consume her and are consumed by her. She is ''fired'' by love and anger, by joy and denunciation, by the intimacy of erotic passion, and by a passion for human dignity. She is torn by the divisions between the Mexican and Anglo cultures, and by her twin allegiances to the Spanish and English languages. Her poetic vision centers on these dualities and is charged by them; alternatively, she suffers the alienation they provoke. The author of *Puentes y fronteras: coplas chicanas* (1982) is ever mindful of the barriers between people; it is poetry itself, an artful blend of magic and quotidian reality, that ultimately affords her the possibility of connection.

Like that of other Chicana writers, Valdés's work inevitably deals with the question of identity, which she views as shaped by the inseparable experiences of the Chicana, the woman, and the artist. As a child, she

"played hopscotch at the . . . border línea abstract barrier/between [her] two concrete worlds" (16). The vying tastes of "naranjes/con chile" succinctly capture her reality as a Chicana (9). In "Where you from?," the opening poem of *Comiendo lumbre*, she zigzags dizzingly between "aquí" and "allá," highlighting the confusion of a life spent crossing frontiers, not all of them geographical (9). The affronts to their dignity suffered by both of her parents, newly arrived in California, become emblematic of those endured by so many other "nómadas buscando/un lugar donde alojarse" (12). Indeed, Valdés's awareness of social and political conditions and causes invariably weaves her individual experiences into the larger fabric of the collective experience.

As a woman, Valdés delights in confronting the limitations of stereotypes and accepted conventions. She recalls gleefully how the appearance of her tall, blonde mother derailed the preconceived notions of docile Mexican womanhood held by visiting teachers and social workers. In a less benign vein, she remembers the fear and suspicion that met her sister, dressed like a boy and adamant in her refusal to conform to the image of "the acceptable feminine woman":

> Ese era el mundo que nos esperaba. Yo
> la aceptable mujer femenina, la que
> promete conformidad. Tú, a desarrollar
> tus diferencias a escondidas, o abiertamente
> y rechazada.. (14)

Gina Valdés envisions herself as a part of the richly-textured tapestry of women's history. In the poem that concludes the collection,"Las manos," she employs the image of women's hands as a synecdoche representing the whole of women's history. "Estas manos, tan inmensas, tan pequeñas,/dos chuparrosas,.../con un clavo atravesado de acero americano," women's hands convey the poet's loving pride in her female heritage. These hands pray and demand, cook food and concoct dreams, and perform all the habitual acts routinely dismissed as "women's work." Women's hands, Valdés tells us, sing, dance, and make music; they teach, they heal, and especially "poco a poco desentierran nuestra historia" (61).

The transcendent mission that Gina Valdés sets for herself and for her poetry is to construct bridges across alienating human barriers. No idle luxury, poetry is rather a matter of urgency: "Quiero irme/acercando a otros fuegos. Necesito escribir . . ." (45). She uses her art as a way of denouncing institutionalized thought and language, of warning against the risks in blindly accepting official pronouncements. She includes among her targets the medical establishment, purveyors of dubious cures and remedies, and the ivory tower, where artistic expression has somehow been perverted into "creative oppression" (57). Somewhat more macabre is her opposition to

the systematic use of insecticides, the consumption of which puts us all in danger of becoming "totally radiant being[s]" (55). "Peace Corps" is the title of another poem in which Valdés decries the hypocrisy contained in official doublespeak: "A Chicano activist is called a troublemaker/a racist principal, a competent administrator" (49). Language itself constitutes another target for Valdés: "Usted (Vuestra merced)" protests against social hierarchies and their correlative antiquated linguistic structures (55).

Gina Valdés's idealism is inspired by those revolutionaries who *live* their poetry, for whom poetry and revolution are in fact intimately intertwined. In the face of human suffering, any lesser poetic commitment is a luxury she can ill afford, and so she aspires, like her fellow poets, to "love the revolution/of the word and give the word to/the revolution" (59). In more acerbic moments, she knows that as "a poet hustling hot verbs," she is only a little more fortunate than other "rucas of the night . . ./in this/big cathouse U S A, que a todos nos USA" (58).

Despite the cynical tone of such sentiments—and despite the place names, humble objects, and slang that ground these verses in everyday reality—much of Valdés's poetry possesses a kind of spiritual, even magical, quality. Some of her poems retrieve images and scenes already present in her novel, *There are no madmen here* (1981), suggesting that Valdés is conscious of her work both as an organic whole and as a work-in-progress. Still in *Comiendo lumbre* she has clearly honed her gifts for powerfully evocative imagery, particularly in the title poem and in such haiku-like verses as "Koh." The repeated presence of circular images (a child's ball, the sun, the moon), discloses a desire for wholeness and unity, a bridge across the frontiers. Indeed, as the title *Comiendo lumbre* suggests, swallowing, devouring, absorbing within herself are for the poet ways to reconcile alienating opposites. This, for example, is the way she describes the curative powers of the moon:

> Dadora de sonrisas,
> círculo de delicia,
> ...
> mamá de la vida, hostia
> terrestre, inspiración
> de costureras y poetas,
> quiero comerte a besos. (30)

The cover illustration, also executed by Gina Valdés, represents a serpent, symbol of sun and moon, male and female, light and darkness. The serpent is coiled into a crescent shape, its tail turned back on itself, its mouth spouting (absorbing?) fire...

—Sylvia R. Sherno
University of California, Los Angeles

Publications Received

Alba de América (Revista Literaria) (Instituto Literario y Cultural Hispánico, Westminster, California) 4:6-7 (julio 1986).

Americas Review, The (A Review of Hispanic Literature and Art of the USA). Special Issue: *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature.* Eds. María Herrera-Sobek and Helena María Viramontes. 15:3-4 (Fall-Winter 1987).

Anales del Caribe (Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas) 4-5 (1984-1985) and 7-8 (1987-1988).

Barrera Linares, Luis. *Psicolingüística y complejidad derivacional.* Caracas: Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, ''Andrés Bello'', 1986.

Chaves, Sergio. *Antología 1987.* Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1987.

Emílio-Nelson, José. *Nu inclinado.* Porto: Oficina de Fénix, 1985.

———. *Polifemo e outros poemas* (Colecção Plural). Porto: Gota de Agua e Imprensa Nacional, 1983).

———. *Queda do homem.* Porto: Oficina da Fénix/Gota de Agua, 1988.

Flamingo (Boletim de poesia dirigido por Carlos Alberto Braga & Alvaro Holstein, Vila Nova de Gaia) 2 (agosto 1988), 3 (setembro 1988), 4 (outubro 1988), 5 (outubro 1988), 6 (outubro 1988).

Limestone: A Literary Journal (University of Kentucky Department of English) 1 (Spring 1986).

Núñez Westendorp, Carlos. *La noche de las bestias.* Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1983.

Rackham Reports (University of Michigan, Horace H. Rackham School of Graduate Studies) (1988-1989).

Ramírez Murzi, Marco. *Los estigmas.* Caracas: Miguel Angel García e Hijo, 1987.

Rodrigues, David. *O que é feito de nós* (Colecção ''Pinus pinaster'' no. 1). Viana do Castelo: Límia, 1988.

Tacconi de Gómez, María del Carmen. *Mito y símbolo en la narrativa de Manuel Mujica Lainez.* Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1989.

Contributors

FRANCIS KOMLA FOLIE AGGOR is a graduate student at UCLA specializing in Twentieth Century Spanish Literature. He received his B.A. from the University of Ghana, Legon, and his M.A. from the University of Western Ontario. He is presently working on his Ph.D. and writing poetry, some of which will appear this spring in the journal UFAHAMU.

LIDIA BARDINA received her bachelor's degree from the Université de Toulouse-Le Mirail and from the Universidad Central de Barcelona. She is an advanced Ph.D. student in Comparative Literature. Her areas of specialization are French and Spanish Literatures and Literary Criticism. Currently she is working on an article about Spanish Theater of the Absurd.

ROSA BELTRÁN received her Licenciatura from UNAM, México. Her published works include a collection of short stories (*La espera*, SEP-Crea, México, 1986), which won the National Fellowship for Young Writers given by Bellas Artes, México, and several works of fiction and prose published in *Diálogos*, *Plural*, *Unomásuno*, and *El Nacional*. She is a graduate student in Comparative Literature at UCLA and currently working on a novel.

MARIO CESAREO, a Lecturer in Foreign Languages at Santa Monica College, received his C.Phil. at the University of Minnesota. His area of specialization is Colonial Literature. He has published in *Gestos*, *I&L*, and *Prisma Institute*. Currently he is working on a book of poetry and on his dissertation.

DULEEP C. DEOSTHALE, who now will be joining the University of Alabama at Birmingham, is finishing his dissertation "The Dream Sequence on Stage: Function of the Nightmare in Post Civil War Spanish Theatre" at UCLA. He received his Diploma de Estudios Hispánicos

from the University of Barcelona and his M.A. in Spanish Literature from Indiana State University.

BYONG HA HWANG is a teaching fellow at UCLA. His area of specialization is Contemporary Spanish-American Literature. His publications include a collection of poems in Korean entitled *God's Mistress*, and his dissertation, in progress, is "La critica efectista y su aplicación a *Noticias del imperio* de Fernando del Paso."

KRISTINE IBSEN is a UCLA doctoral candidate specializing in Twentieth Century Latin American Narrative. Her most recent published work is "Las ovejas en el redil: Women and Society in Two Plays by Lorca." She is currently preparing for publication an article on García Lorca's screenplay *Un viaje a la luna* and completing her dissertation on Carlos Fuentes.

SILVIA PELLAROLO, who received her Licenciatura from the Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, specializes in contemporary Argentinian poetry. She has published works on the poetry of Mario Morales, Olga Orozco and Ruth Fernandez as well as the article, "Un encuentro de almas: la obra literaria como espacio intersubjetivo" (*Revista Megafón* 17, 18, 1986) She is currently a graduate student at UCLA.

J. W. RIVERS received his M.A. from the Universidad de las Américas, Mexico City, and is a previous contributor to *Mester*. He has published poetry and fiction in several journals, including *Chasqui*, *Confluencia*, *Maize*, *Revista Chicano-Riqueña*, *Revista Interamericana*.

IVETTE ROMERO is a lecturer/coordinator in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. Her areas of specialization are Twentieth Century French and Latin American Literatures. Her current projects are a dissertation on André Gide's *Soties* and research on women writers of the Caribbean.

EDIE SABETAY-WILCOX, University of Colorado-Boulder, specializes in Nineteenth Century Spanish Literature and Linguistics. Her most recent published work is "Chicano Friend" in *International Poetry*, and several of her poems are currently being considered by various publications.

SYLVIA R. SHERNO is a lecturer in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. Her areas of specialization are Twentieth Century Peninsular Poetry and Women's Writing. She has published articles on

the poetry of Blas de Otero, José Angel Valente, and Gloria Fuertes as well as annotations on the Puerto Rican writer Rosario Ferré and the Spanish poet Pureza Canelo.

LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA received his C. Phil. at UCLA. His area of specialization is Medieval and Golden Age Spanish Literatures. His published articles include ''El lamento de Pleberio: contraste y parecido con dos lamentos en *Cárcel de amor*'' (*Celestinesca* 12), ''Sobre la concepción mística del amado en San Juan de la Cruz: los dos niveles de lectura'' (*Mester* 17.1).

WILLIAM CARLOS VOGEL is a teaching assistant at UCLA. His area of specialization is Spanish American and Brazilian Literatures. His most recent published work is ''Simetria e paralelismo na motivação consciente e subconsciente dos personagens Maria e Fonseca en Abarca dos homens de Autron Dounado.''

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:
—Italia L.35.000
—Extranjero $30

DIRECCIÓN, REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

via Montebello, 21 — 10124 TORINO

(Italia)